
الشعر العربي المعاصر
قضاياه
وظواهره الفنية والمعنوية
د. عز الدين اسماعيل
دار الفكر العربي

الشعر العربي المعاصر

قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية

تأليف

الدكتور عز الدين إسماعيل

الطبعة الثالثة

مزيدة ومنقحة

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

فهرس الكتاب

افتتاح

هذا كتاب شئت به ان اشارك فى تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربى ، بأن استعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر ، التى اثيرت فى خلال الخمس عشرة سنة الماضية* وأن استكشف كذلك مالم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر ، وأن اخضعها جميعا لدراسة تحليلية موضوعية ، تستهدف الكشف عن القيم الجديدة التى ابرزها هذا الشعر ، والتى جعلته متميزا عن التجارب الشعرية السابقة ..

وقد جاء هذا الكتاب متأخرا عن أوانه بعض الوقت ، ولكن ذلك قد مكننى من ان اجعله مستوعبا لمعظم افكارى التى كونتها فى تجربتنا الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتى اليوم ، كما أن مرور مدة مناسبة على هـــذه التجربة كان بدوره كافيا لنضجها وبروز معالمها المميزة امام الدارس ..

ومع ان صلتى بتجربتنا الشعرية المعاصرة ترجع فى التاريخ الى بدايات هذه التجربة ، ومع اننى طوال هذا الزمن كنت انشر المقالات واذيع الأحاديث التى تدور حول هذه التجربة ، فقد سبقنى الى اصدار كتب مفردة عنها السيدة الشاعرة العراقية المعروفة نازك الملائكة ، حيث اصـــدرت كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، والأستاذ جليل كمال الدين ، حيث اصدر كتابه عن « الشعر العربى المعاصر وروح العصر » ، والدكتور محمد النويهى ، الذى اصدر كتابه « قضية الشعر الجديد » ، واخيرا الأستاذ عز الدين الأمين ، الكاتب السودانى المعروف ، صاحب نظرية « الشعر المتجدد » .

وانا احمل لكل هؤلاء الدارسين الاحترام والتقـــدير ، ولكننى أعتقد – كما قلت فى البداية – أن القضايا التى اثاروها ما تزال فى حاجة الى اعادة النظر والتمحيص والتعمق ، وأن هناك قضايا أخرى مروا بها مرورا عابرا أو لم يتوقفوا عندها على الاطلاق ، كالنزعة الدرامية فى شعرنا المعاصر ، وظاهرة الحزن ، وتجربة المدينة ، وغير ذلك مما تضمنته فصول هذا الكتاب من القضايا والظواهر . وهذا ما شجعنى على اخراج هذا الكتاب ..

ولست انكر اننى صادفت مشقة كبيرة فى استكشاف منهج هذا الكتاب ، فقد كنت اتمثل قضايا شعرنا المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية فى وحـــدة

---

* هذا التاريخ صحيح بالنسبة إلى الطبعة الأولى .

متشابكة متداخلة الأطراف ، حتى ليصعب على الانسان أن يعزل جزءا منها خارج هذه الوحدة كي يمحصه مستقلا عن بقية الأجزاء . من الصعب ان تتحدث عن « الصورة الشعرية » دون أن يتداخل « الرمز » فى هذا الحديث وليس يسيرا ان تتحدث عن موسيقى القصيدة مستقلة عن معماريتها ، أو تتحدث عن الغموض دون أن تدرس ظاهرة اللغة ، وهكذا . لكن الدراسة تفقد — من جهة اخرى — شكلها الطبيعى اذا ما تداخلت فيها بعض الأشياء فى بعض . ومن هنا كانت الصعوبة الحقيقية ؛ فطبيعة الموضوع تبدو مستعصية على الشكل الطبيعى لكتاب ينقسم الى أبواب وفصول ، ومع ذلك لابد ان يأخذ الكتاب شكله الطبيعى .

واخيرا اهتديت الى نوع من التقسيم اعتقد انه لا يفسد وحدة الموضوع كثيرا ؛ فقد تبين لى أن قضايا شعرنا المعاصر وظواهره يمكن تمثلها فى ثلاثة أطر كبرى ، ومن هنا كان الباب الأول من هذا الكتاب متصلا بصفة اساسية بالقضايا والظواهر الفنية ، تلك التى تتصل بعنصرى الموسيقى والتصوير ، وكان الباب الثانى متصلا بالقضايا والظواهر ذات الطابع الفنى والمعنوى ، اى التى ترتبط فيها القيم الفنية مباشرة بالقيم المعنوية ، ثم كان الباب الأخير متصلا بالقضايا والظواهر المعنوية الصرف . أما الفصول التى ضمها كل باب فكان تحديدها بعد يسيرا ..

ولما كان هذا الكتاب يناقش القضايا والظواهر الجديدة الخاصة بشعرنا العربى المعاصر فقد كان لازما ان أقدم بين يدى الكتاب تمهيدا احدد فيه معنى العصرية التى تعد اطارا للشعر الذى أدرسه ، ثم علاقة هذا الشعر العصرى بتراثنا العربى وبالتراث العالمى . وكان الكشف عن الصلات التى تربط هذا الشعر بذلك التراث من اهم العناصر الكاشفة فى الوقت نفسه لمعنى عصريته من جهة ، وشرعية وجوده من جهة أخرى ..

ولما كانت التجربة الشعرية الجديدة — مع بلوغها حدا كافيا من النضج والاستواء والاستقرار — ما تزال ممتـــدة ، وما زال من الممكن تكشفها فى المستقبل القريب أو البعيد عن ظواهر وقضايا جديدة ، فاننى لا استطيع — والحال كذلك — أن ادعى لهذا الكتاب سوى انه دراسة لقضايا هذه التجربة وظواهرها كما تبدت لى فى وقتنا الراهن . وربما اضطرنا المستقبل الى التعديل فى بعض التصورات او فى كثير منها . والى ان يحدث هذا ارجو ان يؤدى الكتاب بصورته الراهنة الهدف الذى من أجله ظهر ..

القاهرة فى ١٩٦٦/٢/٢٠ م .

عز الدين اسماعيل

مدخل

الشعر بين العصرية والتراث

الشعر بين العصرية والتراث

« الشعر المعاصر » عبارة تستثير فى النفس منذ الوهلة الأولى سؤالين أساسيين أولهما عن معنى المعاصرة ، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث . ونود فى هذا الفصل أن تتقدم بالاجابة عن هذين السؤالين ، لما نراه لهما من أهمية فى جلاء بعض التصورات العامة من جهة ، وتحديد نوعية الشعر الذى يسجل هذا الكتاب ظواهره الفنية والمعنوية من جهة أخرى . وكان فى وسعنا أن نقرر فى بساطة أن الشعر المعاصر الذى نعنيه هو ذلك الشعر الذى تتعرض فصول هـذا الكتاب المختلفة لقضاياه وظواهره ، وأن نطلب من القارىء أن يتتبع السمات المميزة لعصريته كما هى متمثلة فى هذه الفصول . ذلك أن كل القضايا والظواهر التى يتناولها هذا الكتاب هى القضايا والظواهر الخاصة بما نسميه الشعر المعاصر . ولكننا مع تقريرنا لهذه الحقيقة نحس بضرورة عقد هذا الفصل ومناقشة قضيتيه ، قضية العصرية وقضية التراث ، مناقشة مستقلة . والقضيتان بعد غير منفصلتين ، وانما تستدعى احداهما الأخرى . فأنت لكى تكون عصريا لابد أن تحدد موقفك من التراث ، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث الا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة ..

أ ـ الشعر والعصرية :

هل يمكن أن يكون الشاعر الا عصريا ؟ أعنى هل يملك الا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر ؟ وبعبارة أخرى أيمكن أن يعيش شاعر فى عصر ويعبر فى الوقت نفسه عن عصر آخر ؟

حاول الدكتور زكي نجيب محمود تفهم معنى « العصرية » في الشعر من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر ، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون ، لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر [1] . غير أنه بعد أن فصل القول في هذا المعنى عاد فعدل عنه على أساس أنه ليس تصورا كافيا لقضية التجديد ، فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غبرت . ونضيف الى ذلك أن الجديد ليس دائما وبالضرورة عصريا ، الا في ظروف بعينها ، والا فان الواقع يدلنا على أن الشعر قد يكون جديدا في شكله وان تغلغل فيه نبض الشعر القديم وروحه ، وكذلك قد نصادف في الشعر الجديد مجرد احتذاء وتقليد للنماذج الحديدة الأصيلة لا يجاوز الظاهر . فالعلاقة بين الجدة والعصرية اذن ينبغي أن تتناول في حذر شديد .

كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره ، وأنه يمثله . ولكن صدق هذا التصور مرتبط الى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه . ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية ..

وفي اطار هذا المعنى يحق لنا أن نلاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية . النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه النظرة السطحية لمعنى العصرية ، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته ، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه ، والحقيقة أنه بذلك انما يعيش على هامشه . والنمط الثاني يتمثل في الدعوة المغالية التي تدعو الى العصرية المطلقة ، والتي توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث ..

---

(١) د . زكي نجيب محمود ، الجديد في الشعر الجديد ؛ انظر كتابه « فلسفة وفن » ، ص ٣٤٥ وما بعدها .

ويمثل النمط الأول دعوة كدعوة أبى نواس القديمة . فقد شاء أبو نواس أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال والدمن ، ذلك الحديث الذى لاءم الشعر فى العصر الجاهلى ، وأن يتحدث بدلا من ذلك عن حانات عصره . ويعود هذا النمط فيتمثل كذلك فيما حاوله شوقى فى العصر الحديث من وصف لمخترعات هـذا العصر فى شعره . فالحانات بوصفها بديلا من الدمن ، والغواصة بوصفها بديلا من المركب الشراعى ، لا تعنى من العصرية سوى الجانب الشكلى لا الجوهرى ..

أما النمط الثانى فقد مثلته دعوى العصرية التى كان الشاعر الفرنسى « رامبو » من دعا اليها ، فقد أطلق عبارته المشهورة « لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة » وكأنها الأمر يصدره القائد العام لجيش من الكتاب والفنانين والمؤلفين لمدى حقبة ربما بلغت خمسين عاما . وقد كانت هذه الصيحة بمثابة المثير الذى جعل الكتاب يتهيأون لدعوة « العصرية » وتتجه كتابتهم وجهة يتحقق فيها معنى هذه العصرية ..

ومعنى هذه العصرية المطلقة أن يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية والسلوك العصابى .. الخ . وقد كان « اليوت » عصريا عندما لاحظ فى مقال مبكر له أن ضجة الآلة التى تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء ، وكان عمل العصرى هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب ..

وكون الشخص عصريا بصورة مطلقة كان يعنى اذ ذاك التسليم بالفساد التام لكل القيم التقليدية أو المشاركة فى ذلك ، بأن يلقى الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة المرارة فى الشعور ـــ يستخدمها فى أن يخلق منها فنا وأدبا . ويقول

« ستيفن سبندر » : « يستطيع الانسان أن يعجب بالعصريين كلما تناولوا التوتر الناتج من التعارض بين فرديتهم وقسوة المدينة . ولكن بمجرد أن يبدأ مثل هذا الموقف في اعطاء ثماره فانهم يأخذون في التعليل العقلي لنجاحهم . ومن ثم يصبح اتجاههم موقفا مجمدا . سرعان ما يظهر في انتاجهم » [1]

من أجل ذلك صلحت دعوى « العصرية » تلك لمدة معينة عاد بعدها العصريون الى التقاليد والمجتمع ، حيث ان المعرفة قد وقفت على نحو غلاب بينهم وبين ما بصقوا عليه . وأكثر من هذا فان الطبيعة السياسية للعصر الذى نعيش فيه تجعل دور الشخص المنعزل اجتماعيا غير ممكن تقريبا

ومن هذا نخلص الى أمرين : أولا ، أن دعوة العصرية تلك قد أخفقت بعد أن سادت ردحا من الزمن لأنها كانت ناقصة . مثلها تماما مثل العصرية التى دعا اليها « أبو نواس » والتى حاولها « شوقى » .

ثانيا : أن إخفاق الدعوة لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن ، لأن هذه الدعوة تأخذ مزايا العصرية تلك ولا تلتزم بمجملها . وهى تأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يلقى الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة المرارة فى الشعور فى أن يخلق منها فنا أو أدبا .. ومن ثم يخطىء كل من يتوقع لدعوة التجديد نفس المصير الذى لقيته دعوة العصرية ، لأن دعوة التجديد هذه لم تتورط فى أخطاء العصرية ..

---

(١) انظر : Higheights of Modern Literature (Mentor Books, M.104) P 89.

ليس المجدد فى الشعر اذن هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما ، فهذه فى الحقيقة محاولة عصرية ساذجة . فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل . فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة « شواهد » العصر ولكن المهم هو فهم « روح » العصر . وهذا هو العنصر الذى يضمن بقاء هذه الدعوة ، اذ ينبغى على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير عنه . وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا ..

ومع أن المميزات العصرية لشعرنا المعاصر سوف تتضح تفصيلا فى الفصول التالية كما قلنا ، نود هنا أن نحدد الخطوط الأساسية المميزة لهذه العصرية ..

أولا — هناك التجربة الجمالية للشعر المعاصر ، وهى التجربة الماثلة فى حركة التجديد الأخيرة بعامة . وفى هذا الصدد نقول بايجاز ان الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة ، وذلك فى أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفنى وليست مبادىء خارجية مفروضة . فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة ، سواء فى ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون .. وهو فى تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه ..

ثانيا — يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذى يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف وانما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا . وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتدادا وراءها . أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها ..

ثالثا — تتكامل ثقافة العصر فى شتى جوانبها وتنعكس فى الشعر المعاصر .
فالشاعر المعاصر بحق لابد أن يكون مثقفا بأوسع معانى الثقافة .
— وليس من أحد ينكر أن من قدامى الشعراء أو المترسمين خطاهم من كانوا مثقفين . ولعل أجمل ما تنفعل به الآن من الشعر القديم هو شعر أمثال هؤلاء . غير أن الغالب أن المثقفين من الشعراء المحدثين الذين يقتفون أثر القديم قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم . وربما كان ذلك تحت تأثير الفكرة التى شاعت من أن الشعر فوق الحياة وان نزل الى الحياة . الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الانسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الانسان المعاصر منها . وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة نلمسه فى اتجاهنا نحو البناء . وليس عبثا أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولدت فى الوقت الذى كان الغليان الفكرى والسياسى فى قمته ، وأنها تجد فى عصرنا هذا أقوى سند ..
رابعا — أن كل الشعر ، قديمه وجديده ، تعبير عن خبرة شعورية . هذا صحيح ، ولكن الخبرة الشعورية التى تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفى . فى الشعر المعاصر مشاركة فى الخبرات الجماعية وبلورة لهـا ، فى أى اتجاه كانت هـذه المشاعر . فالقيم الاجتماعية التى يحاول مجتمعنا تبنيها هى خلاصة تجارب الانسـان المعاصر وميراث الأجيـال الماضية والحاضرة على السواء . وارتباط الشاعر بالمثـل المجتمعية البالية يعزله عن حاجات عصره ، ويخرجه من اطاره ..
خامسا — يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره .
وفكرة الانسان كما نعرف فكرة مرنة متنقلة ، وهى من أجل

ذلك فكرة حية ، فهى تنتقل وتتشكل فى كل عصر أشكالا مختلفة . وميزة المعاصر دائما فى هذا الصدد انه يستطيع الافادة من الخبرات الماضية فى تشكيل المفاهيم الجديدة ..

وهذا يسلمنا الى حقيقة ان الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طوليا فحسب ، وانما يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا . فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم . وصارت كل قضية انسانية يعيشها الانسان فى أى مكان على وجه الأرض هى قضية الانسان — كل انسان — حيثما كان . ولا يكفى مرة أخرى أن أنفعل بالأحداث تجرى فى جزر « هايتى » مثلا وأعبر عن هذا الانفعال ، وانما الشاعر المعاصر هو الذى تترابط فى نفسه أحداث عصره ، سواء فى بيئته المحلية المحدودة أو فى البيئة العالمية ، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض ، مشكلة فى نفسه دراما الانسان المعاصر . وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة فى الزمان أو المكان عن قضايا كل انسان ..

سادسا — عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية ، الأمر الذى لم يتحقق على هذا النحو فى أى عصر مضى . وليس طبيعيا أن تتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة ، فالخبرة تفرض اطارها وتختاره . ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة فى ميدان الشعر تكفى مضامين حياتنا الجديدة . وكذلك يسقط القول بأن الاطار الشعرى القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها . فالحياة قد تغيرت فى مضمونها واطارها ، وهى تتغير

فى كل مكان مع الزمن ، فكان لابد أن يتغير معها اطار التعبير . وفلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية ، هى أننا لا نشد المضمون على القالب أو فى الاطار ، وانما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الاطار المناسب..

سابعا — يرتبط الشعر المعاصر بالاطار الحضارى العام لعصرنا فى مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة . وهو فى هذا الارتباط ليس جديدا وليس بدعا ؛ فقد كان الشعر دائما معبرا عن روح الاطار الحضارى المتميز فى كل عصر . ومن ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس الى عصره . وعصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة ومؤكدة لها ؛ فهو عصرى لأنه يعبر عن عصرنا ، بكل أبعاده الحضارية ، ولا يعبر عن أى عصر آخر ..

وهذه الخطوط العامة المميزة لعصرية شعرنا لم تتورط فى خطأ العصرية المطلقة ؛ فهى لم تسقط الزمن الماضى ومافيه من تراث من حسابها ، ولم تبتر الحاضر عن الماضى والمستقبل ، وانما هى قد أكدت ارتباط الحاضر بالماضى ، أو الواقع بالتاريخ . فالعصرى الذى ينفصل عن الجذور انما يشبه النبات الذى يعيش على سطح الماء ، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة ..

وهنا تبدو المفارقة العجيبة بين أن يكون الشاعر عصريا وشديد الاتصال فى الوقت نفسه بالتراث . وعندئذ نكون قد أشرفنا على القضية الثانية ، قضية التراث وموقف الشاعر المعاصر منه . وقد يكون الأهم — ما دمنا نتحدث عن الشعر « العربى » المعاصر أن نتمثل هذه العلاقة الجدلية بين الشعر المعاصر والتراث العربى ، وهذا ما لا بد أن نتحدث عنه بافاضة ، ولكننا نرى كذلك ضرورة للاشارة الى علاقة هذا الشعر بالتراث الانسانى

بعامة . وأقول انها علاقة جدلية لأن الشاعر المعاصر لا يقبل التراث كله ولا يرفضه كله ؛ وانما تتمثل بينه وبينه علاقة من التفاعل والتجاذب ؛ يصفى خلالها التراث من منظور العصر ..

ب ـ الشعر المعاصر والتراث :

فى زحمة اشتغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا أحيانا حتى يخيل للانسان أن هذه التجربة انما بزغت الى الوجود لكى تعبر عن موقف عدائى مباشر أو غير مباشر للتراث الأدبى العربى بعامة وللشعر القديم بخاصة ؛ أو هكذا يخيل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهى فى الوقت نفسه لا تدرى من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئا . ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية فى شىء وانما هى تعبر فى أقصى صورها عن موقف شخصى صرف لفئات المتحاورين . وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك اللجاج عنتا غير يسير ؛ لأن الجدل والحوار لم يكن مخلصا للقضية ذاتها بقدر ما كان وسيلة لتأكيد موقف شخصى أو آخر ، ومن ثم كان معوقا للنمو الطبيعى الصميم لتصوراتنا الأدبية التى خرجت منها التجربة الجديدة ، والتى صاحبت هذه التجربة فى تطورها ونموها .

لقد عودنا تاريخ الأدب بعامة على ما نسميه « المعركة بين الجديد والقديم » حتى أصبح هذا التصور تقليديا . وقد ارتبط بهذا التصور بطريقة تلقائية تصور آخر هو أن كل تجربة جديدة انما تحمل نوعا من العداء للقديم المتوارث أو المستقر . وأعتقد أنه قد آن الأوان لأن نعيد النظر فى هذا التصور المفتعل ؛ فمن العبث والمضيعة أن نظل حتى الآن نتجادل فى أمر الشعر داخل اطار « المعركة بين الجديد والقديم » . ينبغى

لنا أن ندع هذا التصور يتحلل فى أذهاننا ويذوب ، وأن نصرف جهدنا فى دراسة الشعر ، سواء منه القديم والجديد ، الى الشعر ذاته ..

ان منهج المقارنة أو الموازنة يستبد بنا فى معظم الحالات ، فما نكاد ندرس شيئا من الشعر المعاصر حتى نعكسه على الشعر القديم ، قاصدين بذلك بيان روعة الجديد وتميزه على القديم . والأمر كذلك بالنسبة لمن يدرسون الشعر القديم ، فان تعاطفهم معه واعجابهم به يدفعهم الى تهجين الجديد والمجددين . وهكذا يحدث شقاق مفتعل كما قلت ، لم يدفع اليه الا منهج المقارنة أو الموازنة . وجدير بالالتفات اليه هنا أن هذا المنهج نفسه قد ترسب فى نفوسنا بطريقة تلقائية من خلال معايشتنا للنقد العربى القديم نفسه ؛ فكل من يتتبع هذا النقد منذ مراحله الأولى ، حين كان أحكاما عابرة تلقى ، الى أن صار أعمالا ضخمة تضمها مؤلفات ، يلاحظ أن منهج الموازنة هو المحور الأساسى لهذا النقد . منذ كان الانسان يسأل : من « أغزل .. » الى « موازنة » الآمدى و « وساطة » الجرجانى و « عمدة » ابن رشيق و « عيار » ابن طباطبا — ظلت الموازنة هى العمل الأساسى للناقد . وحين احتدمت معركة « الجديد والقديم » منذ صدر العصر العباسى كان محور المعركة هو الموازنة بين الجديد والقديم . وما زال منهج الموازنة نفسه هو المتسلط على معركة الجديد والقديم فى وقتنا الحاضر !..

واذا كنت الآن أدعو النقاد والدارسين المعاصرين الى الخروج من ربقة هذا التصور فليس هذا بدوره يمثل أى عداء منى لمنهج نقادنا القدامى ؛ فلست أنكر قيمة الموازنة فى أى دراسة نقدية ، وانما أنكر الموازنة حين تستهدف الوصول الى حكم بالأفضلية ، حين يكون القصد من الموازنة

الحكم المطلق بأفضلية شعر على شعر ، وهو القصد الغالب على من يستخدمون هذا المنهج فى اطار المعركة المفتعلة الراهنة بين الجديد والقديم . لكن الموازنة تصح وتثمر فى كل دراسة أدبية حين يكون هدفها استكشاف « نوعية » القيم هنا وهناك ؛ أى تجلية ما يتضمنه الطرفان ، القديم و جديد من قيم خاصة مميزة . فاذا نحن لجأنا الى هذا الطراز من الموازنة ، ومن حقنا أن نصنع هذا أحيانا ، فينبغى ألا يصدر هذا عن رغبة منا فى تفضيل الجديد على القديم ، أو العكس ، وانما يكون هدفنا من ذلك تجلية القديم والجديد على السواء ..

كذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين الشعر المعاصر او أى تجربة شعرية جديدة والتراث الأدبى ؛ فهى ليست — فى أسوأ صورها — علاقة عداء ؛ لبديهية أولية ، هى أن المغايرة لا تعنى المعاداة . فاذا كانت التجربة الجديدة تختلف فى منحاها الجمالى — شكلا وموضوعا — عن منحى الشعر القديم فينبغى ألا نسرع فنستخلص من هذا أن أصحاب هذه التجربة يعادون الشعر القديم ؛ فقد كان هذا وليدا شرعيا لكل ما سبقه من الاتجاهات . ويكفى أن نتذكر هنا كيف كانت المحاولات الأولى لهذه التجربة — مع ما ظهر فيها من مغايرة نسبية لاطار الشعر القديم شكلا وموضوعا — قريبة بروحها من شعر الرومنتيكيين الذين ساد شعرهم من العقد الثالث الى العقد الخامس من هذا القرن . بل ان بعض رواد الحركة الجديدة يحدثوننا عن تأثراتهم الأولى الممعنة بشعر على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجى وايليا أبى ماضى ؛ لا فى مصر وحدها بل فى الوطن العربى كله ، وبخاصة فى العراق ، حيث ظهرت بواكير التجربة الجديدة فى أواخر العقد الخامس . صحيح أن التجربة اليوم قد نمت وتصورت عنها بالأمس ، حتى اننا لا نكاد نحس فى الدواوين الأخيرة أى نفس شعرى

لأولئك الرومنتيكيين أو أى نبرة من نبراتهم ، ولكن هذا مرجعه الى التطور الطبيعى الذى أخذ مجراه مع الزمن

ومع ذلك يحق لنا هنا أن نسأل سؤالا يدلف بنا الى جوهر موضوعنا وهو : هل انقطعت الصلة تماما بين هذه الدواوين وتراثنا الشعرى ؟ أم ما زالت هناك علاقة ما تربط هذا الشعر بالتراث ؟ ..

على أن قضية علاقتنا بالتراث لم تظهر مع ظهور تجربة الشعر الجديدة أو الأخيرة ، كل ما فى الأمر أن ظهور هذه التجربة كان باعثا ومثيرا جديدا لها ، وذلك عندما توقفت النظرة السطحية عند شكل التجربة وراحت تتمثل فيها خروجا سافرا على تقاليد الشعر العربى المتوارثة . فكل العناصر الفنية التى بلورها القدامى فى سبعة مبادىء تمثل ما يسمى « عمود الشعر » قد تهاوت فى هذه التجربة ، بل تحطم اطار القصيدة القديم اجمالا وتفصيلا . وكان ذلك كله سببا كافيا أمام النظرة السطحية لاتهام التجربة الجديدة بالانفصال عن التراث ومحاولة قتله . ومن ثم أصبح وضع هذه التجربة من ذلك المنظور الضيق حرجا ، لأنه من خلال هذا المنظور أمكن توجيه كثير من التهم الجزافية التى تدفع هذه التجربة على المستويين القومى والسياسى على السواء ..

ومع أن « المدرسة الابتداعية » ـــ كما كان أصحابها يطلقون على أنفسهم ـــ قد خرجت الى الناس منذ أوائل العقد الثانى من هذا القرن بدعوة تجديدية صريحة ، بل بحملة شديدة الضراوة على « المدرسة السلفية » أو ـــ كما كانوا كذلك يسمونها ـــ الاتباعية فان أحدا لم يوجه اليها فى ذلك الوقت أى تهمة قومية أو سياسية . والسبب فى ذلك بسيط اذا نحن تمثلنا ظروف التجربتين ، تجربة الابتداعيين والتجربة الجديدة ؛

فلم يكن مفهوم القومية العربية أيام الابتداعيين قد ظهر بشكل يمثل عصب التفكير العربى كما هو حاصل الآن ومنذ حرب فلسطين فى عام ١٩٤٨ ، التى تعد المعلم التاريخى الذى أخذ معه مفهوم القومية العربية يتبلور (ومن الجدير بالملاحظة هنا أن تجربة الشعر الجديدة قد بدأت — كما سبق أن أشرنا — منذ هذا التاريخ) . ومن جهة أخرى فان الابتداعيين لم يحطموا إطار القصيدة القديم ، أو هم لم يبتدعوا اطارا جديدا لها ، وكل ما أحدثوه فى هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الاطار ، لا ينكرها هذا الاطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة فى تراثنا الشعرى . ومن ثم لم يستطع أحد أن ينكر شعر هؤلاء الابتداعيين أو يتهمه بأنه جناية على التراث . بل ربما كانت طاقة الابتداعيين النظرية أكبر من طاقتهم الابداعية ؛ فلتكن دعوتهم اذن ما تكون ، ولكن شعرهم لم يكن فيه ما يصدم الذوق التقليدى بل لقد تضمن — عن غير ارادة منهم — كثيرا من وسائل التعبير التقليدية التى كانت قد ترسبت فى نفوسهم ولم يستطيعوا الفكاك منها . ولنتذكر هنا أن رواد هذه الحركة الأوائل كانوا قد تثقفوا أدبيا على « وسيلة » الشيخ المرصفى فى مستهل حياتهم الأدبية وكل هذه العوامل كانت كافية لاستبعاد أى مظنة فى محاولتهم .

لكن مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومى من قبل كما ارتبطت به فى الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية . ومن ثم كان ظهور قضية التراث فى هذه الآونة مرتبطا ارتباطا مباشرا بذلك المفهوم ولكن قضية التراث — كما سبق أن قلت — لم تظهر فى الآونة الأخيرة ، وانما هى قد صحبت حركة النهضة الحديثة منذ بواكيرها فقد شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر حركة احياء للتراث العربى بعد أن كان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمثقف العربى الى حالة ركود امتدت

أجيالاً فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة . ومع الوعى الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا ؛ فليس من السهل أن يتحرر الانسان والأرض رِدو تحت قدميه ، أو ـــ اذا نحن تركنا المجاز جانبا ـــ لنقل ان الذات لا تتحرر الا مع كامل الشعور بذاتها ، والا اذا كان لها رصيد كاف من الوجود تعتز به . ومن ثم برزت ضرورة احياء التراث العربى فى ضمائر الناس .. واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التى كانت قد انفصمت أعنى التاريخ الحى المتطور للثقافة العربية ـــ بعضها بعض . ولدينا فى ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الاحياء هذه ، متمثلا فى شخصية محمود سامى البارودى وفى شعره . فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم وبخاصة ديوان الحماسة ، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعرى واستظهرها ، ثم انطلق يتغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة فاذا هو صوت متميز النبرة بالقياس الى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودى فى أن يستغل كل امكانيات الشعر القديم فلفت بذلك الأنظار الى قيمة هذا الشعر ، سواء بما أنشأ من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من « مختارات » من ذلك الشعر . وفى غمار هذه المحاولة عادت الى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة من خلال ما شاع حينذاك من مبدأ « المعارضات » ، على يد البارودى نفسه ، وأيدى من ساروا على نهجه حتى على الجارم . وليست هذه المعارضات ـــ فى مدلولها ـــ الا استعادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعرى ..

واذا نحن تأملنا فى حركة الاحيــاء هذه من خلال قضية « الشعر والتراث » تبين لنا منذ الوهلة الأولى أنها حركة متعاطفة كل التعاطف مع

التراث . أليست احياء له ؟ .. ولكننا مع مزيد من التأمل قد ندرك معزاها التاريخي ادراكا أبعد من هذا . فأصوات البحترى والمتنبى وابن زيدون والبوصيرى وغيرهم ، التى عادت ترن فى أسماع الناس فى هذه الحقبة سواء من خلال « المعارضة » الصريحة أو مجرد التأثر الخفى قد عادت الى الناس كما هى ، ترى الأشياء وتنفعل بها من منظورها القديم وبأسلوبها القديم . وكأننا حين نطالع هذا الشعر — مع ما قد تتضمنه بعض قصائده من موضوعات أو مواقف عصرية — انما قد عدنا لنعيش فى العصر العباسى لكى نستأنف حركتنا التاريخية من هناك . فهذه الحركة اذن — شأن حركة النهضة الأوربية الى حد بعيد — تمثل نوعا من الردة الى الماضى للامتداد منه الى الحاضر . انها — بعبارة أخرى — تمثل امتداد الماضى فى الحاضر ، وتحقق نوعا من الاتصال بينهما . لكن التعاطف فى هذه الحركة مع التراث الشعرى القديم — مع ما حققته من الترابط بين الماضى والحاضر — قد نظرت الى هذا التراث من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد نظرت اليه من زاوية فنية صرف ، فوجدت فيه النموذج الأعلى فى التعبير الذى ينبغى أن يحتذى ، وحققت بذلك رقيا فى مستوى التعبير الشعرى بالقياس الى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هى ذوبان الشاعر الحديث فى اطار الشعر القديم ..

لا نستطيع أن نقول اذن ان مدرسة البارودى قد فجرت أى طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى ، وانما هى قد أعادت النبض لهذا التراث فى نفوس الناس . ومن ثم فان ارتباطها بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا ، لأنها لم تنبه الضمائر الى هذا التراث من أى منظور تفسيرى ، ولم تلفتهم اليه من حيث هو حصيلة مواقف انسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وانما هى قد اقتصرت مهمتها

على استحياء هذا التراث ، واعادته — بكل مشخصاته الفنية — الى قارىء العصر

وأرجو ألا يستنبط أحد من هذا التحليل اضمارا للحط من قيمة هذه المدرسة والحركة التى قامت بها ؛ فهى — كما قلت — قد أدت دورها التاريخى على أكمل وجه ، ولا يحق لأحد أن يتطلب أو يتوقع منها أكثر مما صنعت ، ما دمنا ملمين بالظروف التاريخية التى مرت بها . كل ما نرجوه هنا هو أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين شعر هذه المدرسة والتراث حين نتأمل طبيعة العلاقة بين شعر المدرسة الجديدة وهذا التراث ..

على أن طبيعة العلاقة بين شعر مدرسة الاحياء والتراث كان لها — وما يزال — تأثير ملحوظ فى سوء تقدير ما بين شعر المدرسة الجديدة والتراث من علاقة ، لدى كثيرين ممن يتعاطفون مع هذا التراث بنفس الطريقة التى تعاطف بها شعراء مدرسة الاحياء معه

وقد مرت قضية العلاقة بين الشعر العربى والتراث منذ ذلك الحين فى عدة مراحل أو تمثل فيها أكثر من موقف . ففى الوقت الذى كانت العيون فيه قد أخذت تتفتح على الثروة الفكرية والأدبية الهائلة التى خلفها لنا أسلافنا ، وفى الوقت الذى نشطت فيه عملية الاحياء عن طريق طباعة أمهات الكتب القديمة دون تحقيق علمى ، ثم مع التحقيق والدراسة (تلك العملية التى ما تزال نشطة حتى اليوم) — فى هذا الوقت كانت البعثات العلمية الى الخارج قد فتحت أمام الفكر العربى أفقا جديدا ، وكشفت له عن مناهج فى التفكير وعن مفهومات وتصورات جديدة فى شتى فروع المعرفة وكان من هذه المفهومات والتصورات التى أتاحها التواصل بين الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الأدب بعامة والشعر بخاصة . وقد فتن البعض ممن أتيح لهم الاطلاع على الآداب الغربية بهذه المفهومات ، وحين

راحوا ينظرون الى التراث من خلالها ، أى حين أخذوا يطبقونها تطبيقا حرفيا وشكليا على النتاج الأدبى القديم ، خذلهم هذا النتاج ، فتصوروا فيه عندئذ من العيوب والقصور ما شاءوا . وولد ذلك فى نفوسهم عدم الثقة بقيمة هذا التراث الأدبى .

وفى الوقت نفسه كان المستشرقون عاكفين على دراسة التراث الفكرى للعرب ، وانتهى المنصفون منهم الى بيان قيمة هذا التراث فى شتى فروع المعرفة . ولكنهم فى الوقت نفسه لم يهتموا بدراسة الأدب العربى من حيث هو أدب ، لأسباب لا نحتاج لبيانها ، ولذلك لم يفد الينا من دراساتهم ما يشيد بقيمة هذا الأدب ..

كل الروافد الثقافية اذن كانت تهيىء نفوس المتلقين لها للتنكر للأدب العربى . وانكار ما يتضمن من قيم ..

ولم يكن لهذا الموقف بطبيعة الحال أى طابع شمولى ، فاننا نجد علما من أعلام نهضتنا الأدبية هو الدكتور طه حسين يصرف اهتمامه منذ وقت مبكر ، ومع ما تفتح له من أبواب الثقافة الغربية ، لدراسة الشعر الجاهلى فى ضوء معارفه وتصوراته الأدبية العصرية . مؤكدا أن قيمة هذا الشعر تثبت لكل امتحان . ومهما قيل فى المنهج والنتائج التى انتهت اليها هذه الدراسة ، فالذى لا شك فيه أن نظرة التقدير الى هذا التراث قد تحققت من خلال هذه الدراسة . وفى هذا الاتجاه كذلك كانت دراسة العقاد للمتنبى ولابن الرومى ، ودراسة المازنى لبشار ؛ ففى هذه الدراسات وأشباهها تمثلت محاولة لاستكشاف قيم فى شعر هؤلاء الشعراء لم يلتفت اليها القدماء أنفسهم ، أعان عليها بلا شك تمثل هؤلاء الدارسين لمفهوم الأدب فى التصور الغربى ..

ومعنى كل هذا أن موقف الانكار لقيمة التراث الأدبى العربى قد صاحبته كذلك محاولة للانتصار لهذا الأدب . وهى محاولة تختلف كثيرا عن محاولة مدرسة الاحياء ؛ لأن التعاطف مع هذا الأدب والانتصار له كان قائما على أساس من التقريب بين مفهوم الأدب بعامة فى التصور العصرى والنتاج الأدبى القديم . هى خطوة اذن أبعد فى تقدير هـذا النتاج ، استهدفت تمحيصه وابراز ما فيه من قيم ذاتية لها تقديرها . لا فى ميزان التصورات القديمة فحسب ، بل فى ميزان التصورات الحديثة كذلك ..

فبعد مرحلة احياء التراث الأدبى جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه فى وقت معا وكان من المفارقات العجيبة أن تكون وسائل الهجوم عليه ووسائل الدفاع عنه هى نفس الوسائل ، وأعنى بذلك المفهومات العصرية للأدب فقد تبين للبعض أن هذا التراث الأدبى لا يثبت أمـام التصورات والمبادىء الأدبية الوافدة ، وحاول البعض الآخر أن يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادىء على هذا التراث ، متكلفا فى سبيل هذه المطابقة كل جهد وذكاء ..

فاذا نحن توقفنا هنا كذلك تدبر مغزى هذا الموقف من خلال قضية العلاقة بين الشعر والتراث تبين لنا أنه يمثل خطوة جديدة حقا ولكن فى نفس الاتجاه الذى بدأته مدرسة الاحياء ؛ لأن الانتصار للتراث الأدبى فى ضوء التصورات والمبادىء العصرية ما زال يوحى بصلاحية هذا الشعر لأن يكون نموذجا أعلى يحق للشاعر المعاصر أن ينسج على منواله ، دون خشية من أن يتهم بالتخلف عن روح العصر الذى يعيش فيه

لقد استطاعت محاولة الانتصار للشعر القديم على أساس من المبادىء الحديثة أن تحقق لنفسها نوعا ما من « البعد » عن هذا الشعر يمكنها

ـ الى حد ما ـ من رؤيته رؤية جديدة . وهى فى ذلك تختلف عن محاولة الاحياء ، حيث وجدنا القائمين بها يذوبون فى هذا التراث ذوبانا كليا فلا يتمكنون بذلك من رؤيتـه . واذا كان المنتصرون للشـعر القـديم لم ينجحوا الا فى تحقيق قدر بعينه من البعد بينهم وبينه فان المهاجمين له قد غالوا فباعدوا بين أنفسهم وهذا الشعر مبعدة مفرطة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة ..

لابد من الانفصال عن الأشياء واتخاذ « بعد » معين منها حتى تتاح الرؤية الواضحة والحكم السليم . هذه حقيقة قديمة شرحها أرسطو فى سياق آخر غير سياقنا ، ولكننا نراها هنا دافعة فى تجلية قضيتنا . فأنت لن تستطيع الحكم الصحيح على الشعر ، قديمه وجديده ، (وهى الدعوة التى وجهناها فى صدر هذا الكلام لكل المشتغلين بالشعر) الا اذا فصلت نفسك عنه أولا ، أى استبعدت كل عواطفك الشخصية ، واتخذت منه بعدا كافيا ، لا هو بالقريب ، فلا ترى منه الا جانبا واحدا ، ولا هو بالبعيد فلا تراه الا شيئا ضئيلا . وهذا ما أخفق فيه أصحاب مدرسة الاحياء أولا ، ثم المهاجمون والمنتصرون للشعر القديم ثانيا ..

ثم تأتى المرحلة الأخيرة فى قضية الشعر والتراث ، وهى المرحلة التى يظن فيها أن تجربة الشعر الجديد قد ألغت القضية كلية ، وانفصلت بذاتها عن التراث الشعرى بما له وما عليه . هل حقا ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟ نجيب عن هذا ـ دون مماطلة ـ بنعم ولا . نعم لأن اطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن اطار الشعر القديم ، وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الاطار القديم مثالا أعلى يحتذى . ولا لأنهم وان انفصلوا عنه فانهم لم يبتروا الصلات المعنوية التى تربطهم به وبالتراث بعامة . انهم اذن قد

انفصلوا عنه لكي يتقنوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية أصدق وتمثله تمثلا أعمق ..

ـــ وموقف شعراء التجربة الجديدة هذا ليس الا انعكاسا للموقف الحالي من التراث ويمكننا أن تتمثل هذا الموقف فى ضـــوء مجمـــوعة من الاعتبارات

الاعتبار الأول يتصل بالدعوة الى ضرورة تقدير التراث فى اطاره الخاص ، فلا نحمله . وكذلك لا نحمل عليه ، ما لا يطيق . أن تتمثله من حيث هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية ..

الاعتبار الثانى يتصل باعادة النظر اليه فى ضـــوء المعرفة العصرية ، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وانسانية ..

الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث ، لا عن طريق الردة الى الماضى كلية ، كما صنع أصحاب الاحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد فى جعله مسايرا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك ، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والانسانية فى ابداعنا العصرى

الاعتبار الرابع والأخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخى بين الجذور الضاربة فى أعماق الماضى والفروع الناهضة على سطح الحاضر

وكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد هـــذه الاعتبارات شديدة الفعالية فيه ، عظيمة الدلالة فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا ـــ لأول مرة ـــ أن ينظروا الى التراث من بعد مناسب ، وأن يتمثلوه ، لا صـــورا وأشكالا وقوالب ، بل جوهرا وروحا ومواقف ، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية وهم فى خروجهم عـــلى الاطار الشكلى للشعر القديم

لم يكونوا بذلك يخطئون التراث ؛ بل كانوا يخطئون شكلا كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد ؛ فليس الشكل هو روح التراث وان ارتبط به فى يوم من الأيام . ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية فى زمان غير زمانه اذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه . وانما الشيء الباقى الفعال فى أى تراث هو قيمته الروحية والانسانية الكامنة فيه ، أى قيمته المعنوية . وليس فى الكتاب والشعراء الأوربيين منذ قرون من ألزموا أنفسهم بشكل المسرحية أو القصيدة الاغريقية ، وان عالجوا فى بعض الأحيان نفس القضايا أو تناولوا نفس المواقف الانسانية التى سبق أن عالجها الكتاب والشعراء الاغريق . واخلاصنا للتراث لا يكون باحتذائه : أى السير معه أو فى خط مواز له ، ولكن بمواجهته ..

فتجربة الشعر الجديدة اذن تخلص لروح التراث وان تمردت على أشكاله وقوالبه ، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا — كما توهم بعض الناس — بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها . وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث فى ثناياه . كل ما فى الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالب ، كما كان الحال عند شعراء مدرسة الاحياء ، ولا يعيش فيه نتيجة ترسيبات لا ارادية ، كما كان الحال عند شعراء المدرسة الابتداعية ، بل يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا اليه قصدا ، وله أبعاده الفكرية والانسانية ..

وفى هذا يتحدد الفرق الجوهرى بين أن نعيش « فى » التراث وأن نعيش « بـ » التراث ..

واذا نحن تجولنا الآن فى دواوين الشعر الجديدة أدركنا نوعية العلاقة التى تربط الشاعر المعاصر بالتراث العربى . وسوف يتضح لنا من النماذج

التى سنسوقها الآن أن علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث هى علاقة استيعاب وتفهم وادراك واع للمعنى الانسانى والتاريخى للتراث وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف . ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التى لها صفة الديمومة فى هذا التراث ، سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أم مضافة من قبل الشاعر . وفى كلا الحالين نلاحظ أن الموقف انما يكتسب هذه الصفة من ارتباطه (أو ربطه) بأحد بعدين ، البعد الانسانى والبعد التاريخى (أو الزمنى) ، أو بهما معا ..

ومن استقراء النماذج التالية من الشعر المعاصر يتضح لنا أن مصادر التراث فى هذا الشعر تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية والشخصيات الانسانية . ولن أدعى هنا استقصاء كل النماذج التى تستمد من هذه المصادر ، فكثيرا ما يتكرر المصدر فى أكثر من قصيدة ولأكثر من شاعر (وسوف نشير الى شىء من هذا) ، وربما استخرج الشاعر أكثر من دلالة لموقف قديم ، ولكن هذا الاستقصاء يخرج بنا عن حدود موضوعنا ، وموضعه دراسة لحياة الرمز القديم فى الشعر المعاصر . ومن ثم فاننا نكتفى هنا بالنماذج الرئيسية الدالة على مصادرها من التراث ، دون التعرض للتنويعات المختلفة التى أدخلها الشعراء المعاصرون على مادتها ..

ولنقف الآن من قصيدة « شناشيل ابنة الجلبى » للسياب عند قوله :

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة
تراقصت الفقائع وهى تفجر ـــ انه الرطب
تساقط فى يد العذراء وهى تهز فى لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين . سيبرىء الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هده التعب
من السفر الطويل الى ظلام الموت . يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه يثب !

وواضح هنا هذا الاستغلال الشعرى للآية الكريمة : « وهزى اليك بجذع النخلة .. » الآية . وهو استغلال شعرى وليس اقتباسا محضا ؛ فالشاعر الذى هده السفر وأيأسه المرض لابد أن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد ، وتذهب بالمخاوف فى نفسه . وتشيع فيها الأمن ولنتدبر كيف تسرب هذا المعنى الى نفس الشاعر من بقية الآية : « .. فكلى واشربى وقرى عينا .. » . لقد اتخذت الآية الكريمة فى نفس الشاعر مسارا نفسيا خاصا ، وتحددت أمامه ببعد شعورى يرتبط بأزمته الراهنة ..

ومن الأغنية الثانية فى المقطع الثانى من قصيدة « فصل المواقف » لأدونيس نقرأ قوله :

من يعطينى ورقة أحملها أكداسا من البخور والصندل
أنقطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذوعى من الشوق والحلم .
وأرسلها الى أحبابى
مليئة كالتفاحة
خفيفة وخضراء كمهرة الخضر

فهنا نلمس صدى نفس الآية ولكن بعد أن أخذت مسارا نفسيا آخر فى نفس الشاعر . فالشاعر هنا يريد أن يبعث برسالة الى أحبابه ، رسالة هى

الموقف تكمن معاني الامتلاء والولادة ثم الصمت عن الكلام . وهي نفس المعاني التي يحسها الشاعر . فهو ممتلئ بشيء (هو رسالته) وهو يريد أن يخرج هذه الرسالة الى النور (وهذا نوع من الولادة) لكن الكلمات لا تسعف (ومن ثم كانت رسالة صامتة لا كلام فيها) . هي رسالة أقصى ما يستطيعه الشاعر ازاءها هو أن يصفها . وهو يصفها بالامتلاء والخفة والاخضرار ..

هذا تنويع جديد على نفس الموقف ، يؤكد أن العملية ليست مطلقا عملية اقتباس لنص من التراث ، وانما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص ، يستكشفها شاعر بعد آخر ، كل حسب موقفه الشعوري الراهن . ولعل هذا يوضح لنا أن قراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم وتفاعلهم معه ، في الوقت الذى تؤكد فيه ارتباطهم الصميم بالتراث ، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة ، وتميزها عن النظرة التقليدية الى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه . انها قراءة أقل ما يقال فيها انها أكثر عمقا وتدبرا وأصالة . ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة فى الضمائر على الدوام ، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة

وفى هذا الضوء يحق لنا أن نتأمل قول صلاح عبد الصبور فى قصيدته « رسالة الى صديقه » :

حصانك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

وهو قميص يوسف الذى قربه يعقوب من عينيه فارتد به بصيرا بعد

أن كانت عيناه قد ابيضتا من الحزن . وهذا يذكرنى بقولى فى قصيدة « ذات يوم » :

تقضى زمانا باهت اللون وتنعى حظنا
تقضى زمانا لم نخط فيه حرفا
نعيش فيه صفحة بياضها من عين يعقوب

فقد فجر كل منا من القصة القــرآنية الدلالة التى تتفق وســياقه الشعورى ..

وفى نفس الضوء ينبغى تدبر قول أدونيس فى المقطع الرابع من قصيدة « تحولات العاشق » :

تنحنى ، تتوتر ، تتفاعل ، تتقاطع ، تتحاذى
أنا لباس لك وأنت لباس لى .

فوراء هذا القول الآية الكريمة : « هن لباس لكم وأنتم لباس لهن » وهو استخدام شعورى خاص يتكرر عند أدونيس [1]

على أن هذه النماذج التى تدل فى صلبها على المصدر القرآنى الذى فجر منه الشاعر ما يعينه فى موقفه الشعورى ليست إلا صورة صريحة نسبيا من صور العلاقة التى تربط الشاعر المعاصر بالنص القرآنى . وهناك صورة أخرى لهذه العلاقة هى أكثر خفاء ، وذلك عندما تكون الآية من الآيات هى نقطة الانطلاق والمحور الشعورى والفكرى فى الوقت نفسه للقصيدة من حيث هى كل ولولا أن الشاعر فى هذه الحالة يلتزم الأمانة الشعورية ويصدر قصيدته بالآية لصعب علينا تلمس مصدرها الشعورى ؛ لأن القصيدة عندئذ تخلو خلوا تاما من منطوق الآية ومن عباراتها ولكننا

---

(١) أنظر ديوانه « كتاب الهجرة والتحولات ...» ص ١٦١ ..

ما نكاد نقرأ الآية فى صدر القصيدة حتى نهتدى بها ، ونتخذ منها مفتاحا شعوريا وفكريا نلج به أبواب المشاعر والأفكار التى تتضمنها القصيدة . وفى هذا الضوء يمكن قراءة قصيدة « أقاليم النهار والليل » لأدونيس ، حيث يصدرها بالآية الكريمة : « تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزنا » . وبقول الامام على : « آه من قلة الزاد وبعد السفر ووحشة الطريق » ، ثم بقول أبى القاسم الجنيد : « وكنت لا أرى فى النوم شيئا الا ورأيته فى اليقظة » . ولعل هذه الصورة من الاستلهام أصدق ما تكون وعيا بحقيقة التراث ..

فاذا تركنا المصدر القرآنى فى الشعر المعاصر وانتقلنا الى المرويات ، سواء منها ما كان موثقا أو ما كان ذا طابع أسطورى ، فاننا نجد الشاعر يتعامل مع هذه المرويات بنفس المنهج . انه يتأملها من خلال موقفه الشعورى الراهن . ويبعث فيها النبض والحياة مرة أخرى ، بادخالها فى سياقه الشعورى الخاص . ومن ذلك قول البياتى فى قصيدته « سفر الفقر والثورة » :

لو أن الفقر انسان .
اذن لقتلته وشربت من دمه
لو أن الفقر انسان .

فوراء هذه الأسطر عبارة الامام على المأثورة : « لو كان الفقر رجلا لقتلته » ..

ومن المرويات ذات الطابع الأسطورى قصة « ارم ذات العماد » . فبعيدا عن النص القرآنى الذى يشير الى شعب ارم الذين طغوا فى البلاد وأكثروا فيها الفساد ، هناك قصة أسطورية نشأت منذ القدم حول ارم ، واستغلها السياب فى قصيدته التى تحمل عنوان « ارم ذات العماد » ..

ويفضى بنا هذا الى التراث الشعبى الذى يبتعثه الشعراء المعاصرون فى قصائدهم ، مستغلين أبعاده ودلالاته القديمة ، مضيفين اليها من واقعهم الشعورى أبعادا ودلالات جديدة . وفى هذا المجال نجد « ألف ليلة وليلة » تمد هؤلاء الشعراء بشخصيتين غنيتين بالدلالة هما شخصيتا « شهريار » و « السندباد » ..

يقول أدونيس فى الأغنية السادسة من المقطع السادس من قصيدة « تحولات العاشق » :

لم يزل شهريار
فى السرير المسالم ، فى الغرفة المطيعة
فى مرايا النهار
ساهرا يحرس الفجيعة .

وقد استخدم هذه الشخصية غير أدونيس ، ولكن شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين ان لم نقل كلهم . ويكفى أن تفتح أى ديوان جديد حتى يواجهك السندباد فى قصيدة منه أو أكثر . وكم فجر الشعراء فى هذه الشخصية الشعبية الغنية من دلالات . لقد تصور كل شاعر فى وقت من الأوقات أنه هو السندباد . ومن ثم تعددت « وجوه السندباد » [1] ، بل اننا نجد خليل حاوى — وقد تقمص شخصية السندباد — يقوم بسياحة جديدة فى قصيدة طويلة يسميها « السندباد فى رحلته الثامنة » . وهى — من منظور الشاعر — الرحلة التى لم يقم بها السندباد قديما ، والتى كان لابد أن يقوم بها لو أنه كان حيا بيننا . وقد أحياه الشاعر بكل أبعاده النفسية القديمة لكى يضيف اليه من أبعاد العصر مالم يتح له من قبل ..

---

(١) هذا عنوان كذلك لقصيدة لخليل حاوى فى ديوانه : «الناى والريح» .

ومن الشخصيات التى تظهر فى المأثورين ، التاريخى والشعبى ، والتى استغلها الشعراء المعاصرون كذلك ، شخصية « الخضر » . وأدونيس يكثر من استعادة هذه الشخصية ذات الأبعاد الروحية الغنية ، ويأنس بصحبته . وفى نص سابق له رأيناه يستغل « مهرة الخضر » فى أحد المواقف وكثيرون من الشعراء المعاصرين يأنسون كذلك بشخصية النبى « أيوب » ويستغلون موضوع عذابه فى قصائدهم . وكذلك نجد السياب فى هذا الاتجاه نفسه يستغل قصة الحب البدوى التى تتردد فى التاريخ العربى وفى المأثور الشعبى ، وهى قصة عنتر وعبلة ، وذلك فى قصيدته «مارم ذات العماد » ، حيث يقول :

وانفرج الغيم فلاحت نجمة وحيدة
ذكرت منها نجمتى البعيدة
تنام فوق سطحها وتسمع الجرار
تنضح (يا وقع حوافر على الدروب
فى عالم النعاس ، ذاك عنتر يجوب
دجى الصحارى . ان حى عبلة المزار)

ولست فى حاجة لأن أعيد هنا ما قلته فى هذا التلاحم بين المأثور والواقع النفسى للشاعر ، فقد وجد الشاعر فى هذه القصة القديمة توجيها نفسيا كافيا يحدد لنا المسار النفسى لشعوره الراهن ..

وهكذا يكون المأثور الشعبى ، بشخوصه ووقائعه الخاصة ، مادة حية فى ضمير الشاعر المعاصر ، يتمثلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته الخاصة ..

واذا كانت شخصيات التراث الشعبى غنية بدلالاتها فان شخصيات التراث الأدبى غير الشعبى لا تقل عنها — فى منظور الشاعر المعاصر —

غنى وأهمية . ومن هذه الشخصيات التى عاد لها نبضها فى الشعر المعاصر شخصيات المتنبى وأبى العلاء المعرى والحلاج والرازى وجابر والسهروردى [1] وغيرهم . وكما تظهر هذه الشخصيات فى صلب القصائد لكى تحدد المعالم النفسية لموقف شعورى من مواقفها فانها كذلك تكون موضوع الهام لقصائد بكاملها . وفى هذا الاتجاه نجد قصيدتى « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » للبياتى من أروع القصائد التى وفق فيها الشاعر المعاصر فى احكام الرابطة الروحيه بين الماضى والحاضر ، أو بين التاريخ والواقع . ثم طلعت علينا أخيرا مسرحية شعرية كاملة تتخذ الحلاج رمزا لقضايا فكرية معاصرة ، هى مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور . وكل هذه النماذج تؤكد احساس الشاعر المعاصر بغنى التراث العربى من جهة ، كما تعمل على اعادته من منظور العصر الى ضمائر الناس حيا نابضا ..

والى جانب المصادر الدينية والمرويات المأثورة والشعبية والشخصيات ، هناك المواقف التاريخية المشحونة بالدلالة . وقد استغل الشاعر المعاصر هذه المواقف كما استغل تلك المصادر ، وبنفس المنهج . ويكفى أن نشير فى هذا الصدد الى حادثة نوم على (كرم الله وجهه) فى فراش الرسول (عليه السلام) ليلة ازماعه الهجرة الى المدينة هذا الحادث المحورى فى حياة الرسول وحياة الاسلام قد استغله صلاح عبد الصبور أحسن استغلال فى قصيدة « الخروج » . وبنفس الطريقة كان استغلال أحمد عبد المعطى حجازى لقصة مقتل الحسين ، فى قصيدته « الأمير المتسول » .

ولعلنا ، بعد هذا الاستعراض لحياة التراث فى الشعر المعاصر ، قد

---

(١) انظر ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ من ديوان « كتاب الهجرة والتحولات .. » لأدونيس .

أكدنا العلاقة بين هذا الشعر والتراث من جهة ، كما بينا نوع هذه العلاقة من جهة أخرى . ثم نعود لكى نؤكد أن التراث العربى من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة ..

* * *

بقيت أخيرا الاشارة التى قررنا ضرورتها ، والتى تتصل بموقف الشاعر المعاصر من التراث الانسانى بعامة ..

وقد سبق أن ذكرنا من مميزات الشاعر العصرى أنه فى حاجة — لكى يبدع شعرا له وزنه من منظور عصره — لأن يحصل أكبر قدر مستطاع من الثقافة ؛ فالثقافة هى سلاحه الحقيقى والضرورى . والتنوع فى هذه الثقافة ضرورة كذلك يفرضها عصرنا ؛ فلم يعد يكفى الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربى وحده ، أو بالثقافة العربية وحدها ، وانما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته الى الأشياء ويعمقها . ولهذا فانه يفتح نفسه للتراث الانسانى كله ، قديمه ووسيطه وحديثه ، شرقيه وغربيه ، دون مفاضلة أو تمييز ..

وقد أثار هذا الموقف بعض الشبهات لدى من يرفضون تجربة الشعر المعاصرة ، أو أثار هؤلاء أنفسهم هذه الشبهات . فقد اتهموا شعراء هذه التجربة فى قوميتهم العربية ، وذلك عندما وجدوهم يستخدمون فى أشعارهم أساطير قديمة من التراث الاغريقى أو الرومانى أو البابلى أو الفرعونى ، كما اتهموهم فى اسلامهم حين وجدوهم يعرضون لأفكار من التراث الوثنى أو المسيحى (بخاصة فكرة صلب المسيح ، وفكرة الخلاص أو المخلص ، وما الى ذلك) ..

ولسنا فى حاجة لأن نناقش هذا الموقف ؛ لأن ضيق الأفق فيه لا يحتاج الى بيان . ويكفى أن نذكّر هنا بما رأيناه فى الفقرة السابقة من هـذا المدخل ، حيث اتضح لنا كيف أن شعراء التجربة المعاصرة لم ينسلخوا عن التراث العربى والاسلامى ، بل تفهموه وأحسوه تفهما واحساسا لم يتح لشعراء أى عصر مضى ، وكيف أنهم حين استلهموه كانوا فى الوقت نفسه يبرزون ما ينطوى عليه من قيم انسانية صالحة للبقاء . وكل ما فى الأمر أنهم وجدوا كذلك فى التراث الانسانى العام مادة شعرية أو صالحة للدخول فى السياق الشعرى فاستغلوها . وهم لم يتحروا فى اختيار هذه المادة مصدرا واحدا : كأن يكون اغريقيا أو فرعونيا أو مسيحيا ؛ فلم يكن المصدر نفسه ذا أهمية خاصة من منظورهم ، وانما كانت الأهمية كل الأهمية لطبيعة المادة التى يقعون عليها . وصنيعهم هذا ليس بدعا اذا نحن نظرنا الى ما صنعه الشعراء غير العرب . ويكفى أن نذكر هنا أن شاعرا مسيحيا مثل اليوت لم يجد ـــ ولم يجد معه أحد من أبناء قومه ـــ غضاضة فى أن يستخدم مادة من التراث الفرعونى فى شعره [1] . ومن قبل دخلت مادة ثقافية عربية كثيرة فى أشعار جوته . وحياة الثقافة العربية فى الشعر الغربى موضوع طويل ليس هنا مجاله ، وكل ما نود تأكيده هنا هو أن شعراءنا المعاصرين قد أيقنوا من أن الافادة من التراث الانسانى كله من حقهم ، ان لم تكن من واجبهم ..

وماذا أفاد شعراؤنا من مصادر التراث الانسانى المختلفة ؟

لقد تعاملوا مع هذا التراث بنفس المنهج الذى تعاملوا به مع التراث

---

(١) راجع عبارة « أجعل الكلب خارج السور » من قصيدته « الأرض الخراب » ، حيث يعتمد على الدلالة الرمزية للكلب فى التراث الفرعونى .

العربى ونفس المنطق . استغلوا فيه المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف ذات الأبعاد الانسانية ، الغنية بالدلالة والمغزى ..

ولما كان الشعر المعاصر يتكىء كثيرا على الرموز والأسطورة ، وينهج فى بنائه المعنوى منهجهما فى كثير من الأحيان [١] ، كان طبيعيا أن يستغل الشاعر كل مادة فى التراث الانسانى لها طبيعة الرمز والأسطورة ، غير مفرق فى هذا بين تراث عربى وغير عربى ..

وقد كانت حجة بعض المعتدلين ممن أنكروا هذه الرموز الأجنبية فى شعرنا المعاصر أن هذه الرموز لم تدخل من قبل فى ثقافتهم ولم تمتزج بدمائهم [٢] ، وأنهم لذلك يشعرون بغربتهم عن الشعر الذى يستخدمها . بل باستغلاق المعنى عليهم فى أكثر الأحيان ..

والواقع أن حجة هذا الانكار تؤكد قيمة خاصة فى شعرنا المعاصر ؛ فهى تؤكد أن هذا الشعر قد أضاف مادة ثقافية وانسانية جديدة الى عالمنا الشعرى ، كما تؤكد ــ ما هو أخطر من هذا ــ أن شعرنا المعاصر قد أخذ يمثل حلقة من سلسلة التراث الانسانى الشعرى ، خلال هذا الترابط المعنوى بين رؤية الشاعر المعاصر وكل التراث

---

(١) راجع فصل « الرمز والأسطورة » ، وكذلك فصل « المنهج الأسطورى » من هذا الكتاب .

(٢) انظر مقال « اللغة والشعر أيضا » للأستاذ محمد فريد أبو حديد ، مجلة الثقافة ، ١٦ ، فى ٥ نوفمبر ١٩٦٣ .

الباب الأول

قضايا وظواهر فنية

الفصل الأول

التشكيل الموسيقى لتجربة الشعر الجديد

ـــ مدخل :

شهد القرن العشرون محاولات شتى فى سبيل تطوير الشعر العربى ليس لها نظير فى تاريخ هذا الشعر الطويل . وفرق بين التطوير والانبعاث ؛ لأن البارودى وشوقيا واسماعيل صبرى وأضرابهم لم يطوروا هــذا الشعر ، وانما هم قد انتشلوه ـــ كما ذكرنا فى المدخل ـــ من الوهاد المنحطة التى كان قد تردى فيها فى عصور الاجــداب الثقافى والتخلف السياسى على السواء ، وحاولوا النهوض به الى مستوياته الراقية التى بلغها ذات يوم على أيدى كبار الشعراء القدامى من أمثــال البحترى وأبى تمام والمتنبى وأضرابهم . ولعل شيوع مبدأ « المعارضات » بين هؤلاء المحدثين من الشعراء وأولئك القدامى يؤكد ما نذهب اليه . فقد كان هم هذه المعارضات بلوغ المستوى الفنى الراقى الذى وصل اليه كبار الشعراء القدامى والارتفاع عليه ان أمكن . ومن ثم خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحرفية التى تمثلت فى شعر الأقدمين ومهروا فيها ، وبلغت هذه الوسائل فى أيديهم مبلغها من النضج والاستواء ، وصرنا نقرأ قصيدة لشوقى فنتمثل روح المتنبى أو البحترى أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول ان شوقيا فى أروع

قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل اليه الشعر العربى فى صـــورته التقليدية . وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيا أو مدرسته .. الشـــاعر أو المدرسة التى طورت الشعر العربى بالمعنى الحقيقى للتطوير ، وانما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر الى نقطة البداية التى كان ينبغى أن ينطلق التطور منها . كان ينبغى أن يتطور الشعر العربى على يد البحترى وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، بل كان ينبغى أن يتطور من قبل على يد بشار بن برد . لكن شيئا جوهريا من هذا التطور لم يحدث . ومحاولة كمحاولة أبى نواس لاحداث بعض التغيير فى تقاليد القصيدة العربية كما وصلت اليه ، كرفضه فكرة استفتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال مع أن الناس كانوا قد صاروا يعيشون فى المدن ، ودعوته الى الحديث عن الخمر بدلا من ذلك ، هذه المحاولة على الرغم من وجاهتها ودلالتها لم تكن دعوة الى تطوير جوهرى للشعر أو القصيدة ، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليدا آخر موازيا . أما صلب القصيدة واطارها أو صورتها العامة فلم تكن منه موضع نظر أو موضع تغيير ومع ذلك ، فقد كانت محاولة ، لو قدر لها النجاح لفتحت الطريق أمام التطوير الجوهرى الحقيقى. لكنها ــ للأسف ــ لم تنجح ، كما لم تنجح محاولة المتنبى على السواء . فقد وقف المتنبى كذلك عند التقليد المأثور فى افتتاح القصيدة وانتقده ، وقال فى ذلك بيته المشهور :

إذا كان مدح فالنسيب المقدّم أكل فصيح قال شعرا متيّم ؟!

وكان المتنبى صادقا مع نفسه ، اذ لم يتجر فى قصائده أن يبدأها بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء غير أن هذا التمرد الجزئى لم يكن ليتجاوز أثره المتنبى نفسه ، ولم يكد يحس به ويندفع وراءه ويوسع من دلالته

ويعمق جذوره شاعر آخر . وانتهى المتنبى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هى القصيدة العربية بكل ميراثها وتقاليدها الفنية ، وظل مفهوم الشعر هو المفهوم الذى استقرت أصوله ومواضعاته على أيدى الشعراء عصرا بعد عصر . وبنهضة الشعر مرة أخرى على أيدى البارودى وصبرى وشوقى وحافظ ، والوصول به الى مستوى أروع نماذجه القديمة ، تهيأ الجو الحقيقى لكل من شاء التطوير .

وقد تولى عملية التطوير هـذه مدارس شعرية مختلفة ، أو أفراد لا ينتمون الى مدرسة بذاتها . وليس غرضى هنا أن أتابع هذه المحاولات متابعة تفصيلية ، لتقرير مدى ما طورت به الشعر ، أو شاركت فى تطويره ومن ثم أكتفى بأن أشير سريعا الى أن مدرسة العقاد قد أدخلت ، ولا شك ، على مفهوم الشعر الذى كان سائدا ، تعديلا يعد جوهريا ؛ فقد صار الشعر على أيدى أفراد هذه المدرسة ، كشكرى والعقاد والمازنى ومحمود عماد ، عملا يتسم بطابع الجدية ، ويحرص على احترام متلقيه ، فلا تقدم اليه المهارة الصياغية والآلية التعبيرية التى كانت قد نضجت واستقرت ــ كما قلنا ــ على يد المدرسة الشوقية ، تلك المهارة وتلك الآلية اللتان تروعان متلقى الشعر روعة صاخبة دون أن تقدما اليه شيئا من التجربة الانسانية الجادة ، التى هى بمثابة الأرضية اللازمة لتخطيط أى عمل شعرى بحق . وانما تحرت هذه المدرسة أن تقدم شعرها حصيلة شعورية تبرر معاناة الانسان للحياة ، ويسندها عقل حصيف ، وذكاء لماح . أما الاطار الشعرى أو اطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييرا جوهريا ، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هى المسيطرة ، رغم الخروج الى المقطعات أو الرباعيات أو ما الى ذلك من صور التقسيم التى أمكن ادخالها على القصيدة ، تخفيفا من حدة الأوزان أو رتابة القوافى

وشبيه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة الشعراء المهجريين . وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبولو ، مع فروق مردها الى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هى فروق مذهبية جذرية . وسوف نصادف فى سياق الحديث أطرافا من هذه المحاولات نرجىء الحديث عنها الى مناسباتها . على أن ما يعنينا الحديث عنه فى هـذا المقـام هو الجانب « التشكيلى » فى شعرنا العربى ، قديمه ومعاصره ، وما نال هذا الجانب على أيدى المحدثين والمعاصرين من التطوير . فمنذ أكثر من خمسة عشر عاما ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر فى جوهره ، والقصيدة فى صورتها ، بتغيير شامل ملموس . انه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الاطار ، ويتطور بالمنحى الشعرى وبالجوهر الى أرقى مستوى يمكن أن يصل اليه الشعر . فمن ناحية الجوهر سامت الشعر المستوى الدرامى فصار أكثر ارتباطا بالحياة واندماجا فى قضايا الانسان الكبرى بها [١] ، وأما من حيث الاطار فقد سيطر المنحى التشكيلى سيطرة صارت معها القصيدة عملا مناوئا بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالتصوير والنحت وما أشبه .

* * *

ـــ معنى التشكيل الموسيقى للشعر :

والآن ماذا نعنى بالنزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر ؟ أهى مجرد استعارة طريفة نلقى بها ضوءا على حرفية القصيدة العربية الجديدة ؟ أهى تعبير عن شىء حقيقى عرفته هذه القصيدة ولم تعرفه القصيدة القديمة ؟

---

(١) ولهذا الموضوع المهم أفردنا فصلا من فصول هذا الكتاب بعنوان « النزعة الدرامية فى الشعر المعاصر » .

وما قيمة هذه النزعة من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها ؟ وما مستقبلها ؟ هذه الأسئلة نطمع فى أن نوفق الآن للاجابة عنها .

حين نتحدث عن النزعة التشكيلية فى الشعر يمر بخاطرنا التمييز الذى عرف واستفاض منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ذلك التمييز بين « فن الكلمة » فى أى شكل من أشكاله ، من حيث هو فن زمانى ، كفن الموسيقى ، وبين الفنون المكانية الصرف ، كالرسم والتصوير والنحت وما اليها . وقصة التمثال « لاوكون » الذى صنعه بعض الفنانين الروديسيين ، وكتاب الناقد الألمانى المشهور لسنج المسمى « لاوكون Laokoon » أو فيما بين فن التصوير والشعر من حدود . الذى تناول فيه بالتحليل الفروق المادية والمعنوية بين التناولين الشعرى والبلاستيكى للموضوع الواحد — كلاهما ذائع مشهور . وقد تبلورت النظرية آنئذ فى أن اختلاف الأداة التى يستخدمها الشاعر (وهى الكلمة) عن الأداة التى يستخدمها الفنان التشكيلى كالرسام مثلا (وهى الألوان والأصباغ وما الى ذلك من مواد جامدة) هو الفيصل فيما يستطيع أن يحققه كل من الشاعر والرسام من تصاوير .

ان اللغة حقا أداة زمانية ، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة الى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات فى نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن ، أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة ، تماما كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالته . أو هو تشكيل للمكان . للمادة الغفل ، بحيث تكتسب معنى خاصا .

غير أن اللغة وان كانت زمانية فى طبيعتها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى اننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا فى الوقت نفسه لحيز مكانى . وكلمة مثل كلمة « مستنقع » توضح لنا ما نقصد، فالمقاطع الصوتية الثلاثة (مسْ ـــ تنْ ـــ قع) التى تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات تنتهى كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة ، لكنها فى الوقت نفسه تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزا مكانيا له معنى خاص . فاللغة فى هذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية . والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير انما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة فى وقت واحد .. انه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة . فاذا كانت مهمة الموسيقى تتركز فى التأليف بين الأصوات (فى الزمان) . ومهمة الرسام تتركز فى التأليف بين المساحات (فى المكان) . فان الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكل المكان فى تشكيله الزمان . أو هو يشكل الزمان فى تشكيله المكان ، فهذه هى طبيعة اللغة التى يستخدمها أداة للتعبير . ومن أجل ذلك كان النظر الى امكانيات التعبير اللغوى على أنها تفوق امكانيات التعبير « التشكيلى » الصرف ، كالرسم مثلا .

والواقع أن هذا التفريق شكلى صرف ، لأننا حين نتعمق جوهر الشعر وجوهر الرسم نجد نوعا من الالتقاء تتحطم لديه فكرة امتياز التعبير اللغوى على التعبير « التشكيلى » الصرف ، كما يتراءى لنا أن التشكيل المكانى فى لوحة مرسومة يرتبط فى الوقت نفسه بنوع من التشكيل الزمانى الذى يتمثل على نحو أو آخر فى اللوحة نفسها ، كأن يتمثل فى تنسيق الألوان وفيما يحدث هذا التنسيق من ايقاع لا يمكن فهمه الا بترجمة تلقائية غير ملحوظة الى صورة من تنسيق زمانى خاص .

على أن مسألة التفريق والمفاضلة هذه لا تعنينا كثيرا ، اذ ان مقدرة الفنان التي تجعل من الحجر بنية تنفجر منها الحياة ، ومن الألوان صورا ناطقة .. هذه المقدرة لا تقف دونها والتعبير الفنى البالغ ، أي عقبات . وانما الذي يجدر بنا الالتفات اليه الآن هو أن اللغة بما يتوافر فيها — بحكم طبيعتها — من تشكيل زماني ومكاني ، لا يمكن أن تعد محمدة أو فضيلة في فن الشاعر ، لأنه انما يستخدم في شعره اللغة التي هي تشكيل زماني مكاني سابق . ان الرسام يصنع من اللون والشكل شيئا جديدا . ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تمثالا له معنى ، وهذه وتلك مادة غفل في أصلها ، ليس لها أي شكل ، وليس لها أي معنى . لكنها مادة مرنة طيعة ، ما تلبث على يدي الرسام والمثال أن تأخذ شكلا معينا ويصبح لها معنى خاص . انها مادة قابلة للتشكيل ، ومن أجل ذلك أطلقت عبارة « الفنون التشكيلية » على تلك الفنون المكانية ، اشارة الى قابلية المادة المستخدمة للتشكيل من جهة ، والى المهمة التي يأخذها الفنان التشكيلي على عاتقه من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الفنان التشكيلي حين يرسم لوحه أو يجسّم تمثالا ، فانه في الحقيقة يصنع شيئا . وهو يصنعه صنعا حقيقيا .. أي أنه ينشئه انشاء ، أو هو يبدعه . أما في حالة الشاعر فيبدو لنا للوهلة الأولى أن الأمر يختلف كثيرا ، لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة ، وألفاظ اللغة ليست مادة غفلا قابلة للتشكيل ، بل هي صور تم تشكيلها ، وهي تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التي شكلت عليها ذات يوم . كلمات : الباب والنار والمستنقع والعين والكوكب وما أشبه .. كلمات شكلت ذات يوم تشكيلا صوتيا على نحو ما هي عليه الآن ، واستخدمها الناس وما زالوا يستخدمونها على نحو ما تواترت لديهم . فاذا استخدمها الشاعر فأي فرق بين استخدامه لها واستخدام أي شخص آخر ؟

ترى أيعنى هذا أن الشاعر حقا لا يقوم بأى عملية تشكيل ، أيعنى هذا أن الشاعر لا يصنع الشيء صنعا حقيقيا .. كما يصنعه الرسام مثلا ؟ وفيم اذن يكثر الحديث عن الابداع فى الشعر ؟

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التى يقوم بها الشاعر (وان كان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وانما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها . فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست الا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل « خاص » لأن كل عبارة لغوية ، سـواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ . لكن خصوصية التشكيل هى التى تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز . فحين نتحدث اذن عن « التشكيلية » فى الشعر لا نعنى مجرد استعارة طريفة حين تنقل الدلالة « التشكيلية » من ميدانها الأصلى فى هذه الفنون التشكيلية الى ميدان آخر اصطلح على تسميته بالفنون التعبيرية فعملية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء . كل ما يمكن أن نستدركه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى Sensuous فى حين أنه فى الفنون التعبيرية أميل الى أن يكون وراء الحسى Supra-sensuos ، بمعنى أن الفنان التشكيلى انما يشكل مادة ، وينتج عملا ، كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات ، فى حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يحدث التوتر العصبى المنشود ــ يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم الى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات . الرسام يؤثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقى لفنه مباشرة ، أى بما فى المادة ذات اللون الأحمر التى استخدمها فى تلوين جزء من لوحته

من قدرة على الاثارة ترجع الى مدى كثافة اللون ودرجته وما الى ذلك من خصائص ذاتية فى اللون نفسه . أما الشاعر فانه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ؛ لأنه لا يستخدم اللون استخداما مباشرا . أى لا يضعك وجها لوجه أمام اللون ، وانما هو يبتعث فيك اللون من خلال الرمز الصغير الذى يدل به عليه ، والذى تنطوى عليه كلمة ذات عدد صغير من المقاطع الصوتية لا تحمل أى خصيصة من خصائص اللون المذكور وان كانت قادرة على استثارته . هذا اللون تتلقاه الأذن كلمة ذات مقاطع معينة ، أو تتلقاه العين شكلا منقوشا فى حروف بذاتها ، لكنها لا تنفعل به الا عندما تعود به من صورته المجردة هذه الى صورته الحسية المباشرة: وعلى ذلك نستطيع أن نقول انه اذا كان الفنان التشكيلى انما يشكل فى عمله الفنى المحسوسات المباشرة فان الفنان التعبيرى يقوم فى عمله الفنى بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها .

هذا من حيث مفردات التشكيل ، أعنى المفردات الأولية (كاللون عند الرسام والكلمة عند الشاعر) التى يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

* * *

وقد آن الأوان لأن تتحدث عن التشكيل فى القصيدة ؛ فقد قلنا ان المسألة فى الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن فى أى عبارة لغوية ، وانما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام . فما الطابع التشكيلى الخاص الذى يجعل الكلام شعرا ، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية ؟

ونعود الى طبيعة اللغة من حيث هي زمانية مكانية فنقول : ان التشكيل فى اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزمانى والمكانى . غير أنه وان صح أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعد نوعا من التشكيل الزمنى فان الأمر يختلف فيما يختص بالتشكيل المكانى . وقد رأينا أن التشكيل المكانى الحقيقى هو ذلك الذى يمثل فى الفنون التشكيلية الصرف ، حيث يكون للمفردات الواقعة فى المكان، والملموسة للحواس ، أثرها المباشر فى الجهاز العصبى لمتلقى العمل الفنى . أما فى فن تعبيرى كالشعر فالتشكيل المكانى لا يتم الا على نحو يجاوز المكان نفسه ، ويعلو عليه . وقد قلنا ان عملية التشكيل الشعرى لا ينفصل فيها التشكيل الزمانى عن التشكيل المكانى ، وانما يندمج التشكيلان فى عملية واحدة ، فاذا القصيدة بنية زمانية ومكانية فى وقت واحد ، وان كانت فى الحقيقة مجاوزة للزمان والمكان معا .

غير أننا — لغرض الدراسة فحسب — نستطيع لكى نحدد المشخصات الخاصة لعملية التشكيل فى الشعر أن نفصل مؤقتا بين الصورتين التشكيليتين فى الشعر ، الزمانية والمكانية .

والمقصود بالتشكيل الزمانى فى الشعر هو كل ما يتصل بالاطار الموسيقى للقصيدة . وفى الحديث عن هذا الإطار لابد أن تتناول الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية . ولقد عرف الشعر العربى القديم الأوزان ولم يحفل بالايقاع . ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك فالمعول فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات ، دون الالتفات الى الصفات الخاصة التى تميز الحركات بعضها عن بعض . فنحن نقول : « مســـ تفـــ علن » مثلاً ، ونقول كذلك

« مسـ تفـ في » فيتساوى فى نظر الوزن الشعرى المتطعان الأخيران من هاتين الكلمتين أعنى « قع » و « فى » وعلى هذا النحو يتساوى أن تقول : نور — بئر — باب — عين — قفل : فكلها على زنة واحدة هى « فعل » . ومن هنا كان التشكيل الموسيقى الخاص فى الشعر العربى هو ذلك التشكيل الوزنى المعروف بالبحور، ذلك التشكيل الذى لا يؤبه فيه الا لتساوى الوحدات العروضية التى تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات . أما « وقع » هذه الحركات والسكنات فشىء لا يلتفت اليه . انه تشكيل لصورة مجردة من الحركات والسكنات دون التفات للخصائص المميزة لهذه الحركات والسكنات واذا نحن أخذنا فى الاعتبار هذه الخصائص كان من الصعب علينا أن نساوى من حيث « الوقع » بين كلمتى بئْر ونُور مثلا . وعلى هذا فالأوزان العروضية المعروفة فى الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريديا صرفا . ألسنا نزن البيت فنقول فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن — مثلا ؟ فاذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليما وحاز رضاءنا . أما الايقاع الداخلى للكلمات ، أى ايقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أولين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشىء قلما يدخل فى التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه .

* * *

محاولات أولية :

ومن أجل هذا نستطيع أن نقول ان الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة ، لأن الشكل الزمانى للقصيدة (أى البحر العروضى) كان بالنسبة اليه شيئا ناجزا انه بمثابة الأدراج

التى يطلب منه أن يملأها . أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه . على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك فى صنعه . انه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة من خلال نفسه . وهذا هو الأساس الجمالى الذى نريد أن نبرزه فى هذا المجال ؛ إذ ان محاولة قديمة ترجع الى واضع العروض العربى نفسه وهو الخليل بن أحمد ، قد شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن ، ترمى الى دفع هذه الشبهة . وقد تبلورت هذه المحاولة فى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان ؛ فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما الى ذلك من أحوال النفس وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين انما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعرية . وعندئذ يمكن أن يقال ان الوزن ــ مع أنه صورة مجردة ــ يحمل دلالة شعرية عامة مبهمة ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة .

والواقع أن هذه الفكرة لا تصح الا بالنسبة للشاعر الأول الذى استخدم الوزن المعين لأول مرة . فالمؤكد أنه كان فى هذه المرة ينسق الطبيعة (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقا خاصا يتلاءم مع حالته الشعورية . وهذا هو المبدأ الذى ندعو اليه ، أو على الأقل نقف الى جانبه ، وهو أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه ، لا أن يكون التشكيل الطبيعى تشكيلاً متعاليا يتحكم فى نفس الشاعر . وآلاف الشعراء الذين جاءوا بعد الشاعر الأول فكتبوا قصائدهم فى نفس الوزن الذى ابتدعه ذلك الشاعر ... هؤلاء الشعراء كانوا ــ على نحو أو آخر ــ خاضعين لتلك الصورة الموسيقية التى ابتدعها ذلك الشاعر . هذا فضلا

عن أن الربط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان اليه ، اذ من السهل أن تعبر عن حزنك فى وزن وعن سرورك فى الوزن نفسه . وعملية استقراء بسيطة تؤكد لنا هذا النقد .)

وعلى هذا كان من الطبيعى أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الاطار الملزم الذى يمثل فى الصورة الكاملة للبحر ، وفى القافية التى تلتزم فى القصيدة كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف فى كل حالة .

غير أن هذه المحاولات ، مع كثرتها وتنوعها ، لم تكن تضرب فى الصميم ، فلم يكن التغيير الذى تحدثه تغييرا جوهريا فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، بل كان تغييرا جزئيا وسطحيا . أقول هذا وأنا أذكر المحاولات التى بدأت منذ وقت مبكر فى العصر العباسى لاحداث بعض التلوين الشكلى فى البنية الموسيقية للقصيدة . ونذكر من ذلك هنا الموشحة التى تروى خطأ لابن المعتز ، والتى يقول فيها :

أيها الساقى اليك المشتكى   قد دعوناك وان لم تسمع

ونديم همت فى غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق اليه واتكا   وسقانى أربعا فى أربع

فهذا التشكيل يروعنا « منظره » للوهلة الأولى ، لكنه فى الحقيقة لا يحمل أى جديد ذى خطر . فالوزن المستخدم فى هذه الشطرات السبع وزن واحد . وكل شطرة منها تتساوى مع أى شطرة أخرى وزنا ولم يبق الا ذلك التلوين فى القافية . على أنه تلوين ما يزال خاضعا للصورة

المقررة قبلا لنظام هذه المجموعة من الشطرات . وهو بعد نظام سيلتزم في الوحدات التالية . وعلى هذا فكل قيمة المحاولة هو التخفيف من حدة التكرار المألوف فى الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة فى سائر الأبيات ، وحيث القافية والروى المتكرران فى نهاية كل بيت . فبدلا من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيما خاصا ـــ وان كانت ما تزال ملتزمة بنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية ـــ صارت هى الوحدة المتكررة .

وأغلب المحـاولات التى حوولت لتجديد الاطار الموسيقى للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الاطار تشكيلا فنيا ، تكاد لا تخرج فى منتهاها عن هذه المحاولة المبكرة . قس على ذلك كل ماعرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه ؛ فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شىء خاضعة لنظام معين من الهندسة . وبديهى أننا لا نقصد أن يخرج الشاعر على كل هندسة فى تشكيله عمله الفنى ؛ فنحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسى فى الأعمال الفنية ، لكننا حريصون على جعل هذا النظام شيئا يصدر عن نفس الشاعر لا شيئا يفرض من الخارج ، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا اليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التى وفقوا اليها . ومن ذلك الأشكال التى خرج اليها المهجريون فى بعض قصـائدهم ، وكذلك بعض الشعراء الذين لم تذع شهرتهم من شمال افريقية ، وغيرهم فى الأقطار العربية .

ولم يكن هم مدرسة العقاد الشعرية ، كما ذكرت من قبل ، تطوير ذلك الاطار التقليدى المعروف للقصيدة العربية ، وانما حرصت هذه المدرسة على ابراز التجربة الانسانية الجادة فى نفس الاطار القديم أو الاطر التى استطاع الشعراء الآخرون من قبل الخروج اليها . ومن أبرز المحاولات التى حاولت بها هذه المدرسة ، على قلة ثمرتها تغيير الاطار الموسيقى التقليدى للقصيدة ، قصيدة « بعد عام » للعقاد . يقول فيهـــا :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى	أوتولى
ما اقتربنا منـــك الا بالتمنى	ليس الا
مذ عرفناك عرفنـــا كل حسن	وعـــذاب
لهب فى القلب فردوس لعينى	فى اقتراب ... الخ

وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون اضـــافة لقيد جديد لا تخففا من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة هى تلك القافية الداخلية فى البيت . وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان « التقسيم » ، والمقصود تقسيم البيت الى وحدات ثلاث أو أربع كل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت . وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث الأولى وتختلف عن قافية البيت الأصلية . وما أشبه محاولة العقاد تلك بمحاولة شاعر من أقطاب المهجريين هو الياس فرحـــات حيث يقول :

يا عروس الروض يا ذات الجناح	يا حمامه
سافرى مصحوبة عنـــد الصـــباح	بالسلامة
واحملى شـــوق فؤاد ذى جـــراح	وهيـــامه

وعندئذ نجد أنفسنا قد عدنا بالشعر الذى كانت صورة كتابته توحى بانفلاته من أسر القاعدة الى وضعه الحقيقى فاذا هو نسق من الموشحات .

ومع الاحساس بوطأة الروى المتكرر فى نهاية أبيات القصيدة نجد الشاعر عبد الرحمن شكرى — وهو من أقطاب مدرسة التجديد الأولى — ينظم الشعر المرسل . وقصيدته الطويلة « كلمات العواطف » ، المنشورة فى ديوانه الأول ، خير مثال على محاولة كسر الاطار الموسيقى التقليدى للقصيدة العربية . وهو يجرى فيها على هذا النمط

خليلى والاخاء الى جفاء   اذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق   وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت الى الزمان بنى اخائى   فجاء بك الزمان كما أريد

ويذهب الأستاذ نقولا يوسف فى المقدمة العامة التى كتبها لديوان شكرى (١٩٦٠) الى أن شكرى « كان له الفضل فى أن يكون أول من يثور على القافية ، ويرى فيها عائقاً عن الوحدة العضوية للقصيده ، وأدخل الشعر المرسل . وبذلك أسهم فى وضع أساس القصيده العربية الجديدة » .

وواضح من المثال السابق أن الأبيات الثلاثة — كسائر أبيات القصيدة — مقفاة صحيحة القافية ، أعنى أنها مبنية على زنة واحدة (مع التجاوز عن حركة المد بالألف فى كلمة « الثمار » . حيث لا يجوز الانتقال من الياء الا الى الواو — وفقا للقاعدة القديمة — ولا يجوز الانتقال منها الى الألف) وكل ما تغير هو حرف الروى .

على أن تجربة الشعر المرسل هذه لم تتطور الى أبعد من هذا ، بل ليس فى وسعنا أن نعدها ظاهرة واسعة الانتشار ؛ فقد وقف بها أصحابها عند هذا الحد ، ولم يمارسوها الا فى عدد محدود جدا من

ونستطيع أن نضيف عددا كبير من النماذج التي تمثل هذا النمط من التشكيل الموسيقى . لكن كثرة النماذج لن تغير من حقيقة هذه المحاولة ، وهى أنها محاولة سطحية لتشكيل موسيقى القصيدة وليست محاولة جوهرية . بل لعلنى لا أبعد كثيرا حين أذهب الى أنها مجرد تنسيق للكلمات على الورق على نحو يوحى للوهلة الأولى أنه قد أحدث فى القافية مثلا حدثا خطيرا حتى ليبدو للناظر للوهلة الأولى أن هذا الشاعر قد صار لا يلتزم القافية وانما هو يطلق أبياته مرسلة دون قافية . وهذه العملية تنطوى على شىء من الخداع ، والقارىء أو الناقد الذى لا يستبصر بها مخدوع . فاذا قرأنا مثلا قول الشاعر نعمة الحاج :

يا حمامات الحمى هجتن بى   كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمـر وولى مسـرعا   والصبا هيهات لى أن يرجعا
أيكون العمـر الا موجـعا   بعـد هـذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهـوى !

فينبغى ألا نتصور أنه قد تحلل من نظام خاص للقافية بل الحق أن هذه الأبيات تسير وفق النمط الذى عرف فى الموشحات ، والذى سبقت الإشارة إليه . وعلى هذا فالوضع الصحيح لهذه الأبيات هو وضع الموشحة ، أى هكذا :

يا حمامات الحمى هجتن بى   كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيهات لى أن يرجعا
أيكون العمر الا موجعا
بعـد هـذاك الزمان الطيب   زمن اللهو ولذات الهـوى

قصائدهم ، بل لعلهم سرعان ما كانوا يعدلون عنها عائدين الى الصورة التقليدية للقصيدة .

والحق أن كل محاولات التجديد التى تمت فى الاطار الموسيقى للقصيدة على أيدى شعراء هاتين المدرستين الكبيرتين انما كانت تستلهم تلك المحاولات التى قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم . وفى نفس الاتجاه ، وتحت نفس التأثير ، يمكن النظر الى محاولات التلوين الموسيقى التى جاءت بعد ذلك على أيدى الشعراء الذين تمرسوا بالصورة التقليدية للقصيدة حين سمحوا لأنفسهم باحداث بعض التلوين . وأسوق هنا مثالا من شعر حسن كامل الصيرفى ، فهو يقول فى قصيدة بعنوان « سحر صوت » :

ان غرد البلبل   فى هدأة الأسداف
وصفق المجداف
فى صفحة الجدول
فصوتك المرسل   أنغامه أطياف
تطوف فى دل
فى مرقص الليل
كشرد الأحلام - براقة الأجسام
من عالم الوهم
قيثارة توحى   من صوتها العذب
معانى الحب

بســــرها تــوحى
للقـــلب والـــروح   يا نغمـــة الغيـب
فى مســمعى ظلى
وجمعنــى حولى
عـرائس الالهــــام   بســاحـر الأنغــــام
فى ســاعة الحلم

و مع تماوج النغم تتيجة لتوزيع القافية ما زال الشاعر يرتبط بترتيب معين لبعض القوافى يكرره فى كل وحدة ارتباطا يذكرنا بنظرية « القفل » فى الموشحة الأندلسية . وبعد ذلك ما تزال القصيدة مجموعة من الشطرات المقيسة على الوزن والمتساوية .

* * *

وفى كل تلك المحــاولات التى عرضنا لهــا لا نستطيع أن نقول ان الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل موسيقية لقصيدته . وقصـــارى ما يمكن أن نسلم به هو أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشــعرية القديمة على أنفسهم ، أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها فى تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها ، وأنهم فى حاجة ، كما يعبروا عن الموسيقى التى تنغمها مشاعرهم المختلفة ، الى شىء من التعديل فى الفلسفة الجمالية التى تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة . غير ان استقرار تلك الفلسفة الجمالية فى ضمائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدى وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقى على تلك القوالب : الخروج الذى يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ فى الاعتبار الأول قيمة الايقاع النفسى للنسق الكلامى لا صـــورة الوزن العروضى للبيت الشعرى .

ان تلك المحاولات التجديدية للاطار الموسيقى فى الشعر العربى لا تختلف فى كثير عن تلك المحاولات الشكلية التى حاولها أمثال أبى نواس والمتنبى ، التى أشرنا الى بعضها فى مستهل هذا الحديث ، والتى لم يقدر لها أن تحدث فى الشعر العربى حدثا له خطورته ، وانما انتهى أمرها بانتهاء أصحابها . ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع فى صميمها للاطار التقليدى المستقر فى ضمائر الشعراء والناس على السواء .

غير أنه كما كان من الضرورى أن تظهر مدرسة شوقى لكى تعود بالشعر الى مستوياته القديمة الراقية ، كان ضروريا كذلك أن تعود المحاولات القديمة الجزئية الشكلية لتجديد الاطار الموسيقى للشعر أو التحوير فيه ؛ فمن هذه المستويات وهذه المحاولات يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقى . وهو انطلاق واع متدبر تسنده فلسفة جمالية لها وزنها وخطورتها . وهذا ما كان . فقد غامر بعض الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذى حبست فيه قرونا وقرونا ، الى آفاق أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاء .

* * *

— التشكيل الموسيقى للشعر الجديد :

فى خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة كان الاحساس بالحاجة الى التغيير فى الاطار الشعرى قد نضج وبلغ ذروته ، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة فى سبيل هذا التغيير . ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق فى هذه المرة تغييرا جزئيا أو سطحيا ، بل كان تغييرا جوهريا شاملا . كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى ، أو من حيث الاطار والمحتوى . ولن نتحدث الآن عن فلسفة القصيدة الجديدة بعامة ،

وانما سنقصر الكلام على الاطار الموسيقى الذى انتهت اليه القصيدة العربية الجديدة .

وطبيعى أن التغيير لم يظهر دفعة واحدة ، ولم يبلغ حد النضوج منذ المحاولة الأولى ، بل لعلنا ما زلنا فى حاجة من الزمن لانضاج المحاولة وجنى المزيد من ثمارها الطيبة . ومع ذلك ، ومع أن فترة التجربة لم يمض عليها أكثر من خمس عشرة سنة بكثير ، وهى فترة جد قصيرة بالقياس الى مئات السنين التى عاشتها القصيدة التقليدية — فان النماذج الناضجه لهذه المحاولة تستطيع أن تقف على أرض ثابتة ، كما تستطيع أن تقدم البرهان على قيمة المحاولة ودلالتها الفنية .

ونبادر هنا فنذكر أن المحاولة لم تكن نتيجه عجز من الشعراء عن نظم شعرهم فى القالب القديم ، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة فى التخفف من أعباء الوزن والقافية ، فما أيسر التزامهما بعد قليل من الدربة والمراس ، وانما كان الدافع الحقيقى هو جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر . فالقصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق ، محدثة نوعا من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونحن فى الحقيقة لا نرضى عن العمل الفنى الا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويؤلف بينها فى اطار محدد .

ومن هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفى بهذا الغرض ، لأن القصيدة لم تكن فى مجملها تمثل بنية أو صورة موسيقيه على هذا النحو : بل كانت — كما ذكرنا — وحدة موسيقية متكررة

ومرة تكون هذه الوحدة بيتا ينتهى بقافية متكررة ، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لهـا نظام وقواف تتكرر فى الوحدات الأخـرى . كانت القصيدة القديمة شـكلا موسيقيا « مفتوحا » اذا أمكن التعبير ، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية الى ما لا نهاية ، شأنها شأن الزخرفة العربية (فن الأربسك) . أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة فى اطار شعرى شامل . انها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء ، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة .

ان موسيقى القصـيدة الجـديدة تقوم أساسا على هذا الفرض : ان القصيدة بنية ايقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشـة وفقا لنسقهـا .

هذا هو الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقى القصيدة . وهذا الأساس مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالى القديم ، وهـذه المغايرة لا تعنى أى عداء كما قد يتبادر للذهن ، لأن الشعر التقليدى له روعته الخاصة . أليس لفن الأربسك روعته الخاصة ؟ وكذلك الشـأن بالنسبة للشعر الجديد ، من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جمالية أخرى ، لا يمكن الا أن يكون له روعته الخاصة به . أما الى أى الشعرين نميل فهذا يحدده مذهبنا الجمالى الذى نرتضيه . وفى حدود الاطار الموسيقى للقصيدة قد نميل الى القصيدة القديمة عندما نكون مثاليين فى نظرتنا

الجمالية ، جسين فى تذوقنا الجمالى ، وقد نميل الى القصيدة الجديدة عندما تأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسانى فى الفن والحياة على السواء .

***

وقد كان طبيعيا — وقد قامت القصيدة الجديدة على أساس جمالى جديد — أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلة الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية . لم يكن من الممكن الابقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية ، وكان لابد من ادخال تعديل جوهرى على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة . غير أن الوزن والقافية — بعيدا عن أى مذهب جمالى خاص — هما عصب الشكل الشعرى ، هما الصفة « الخاصة » التى قلنا انه لا بد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا وليس مجرد كلام . ترى أيمكن أن تلغى النظرة الجديدة العنصرين الأساسيين من التعبير الشعرى فيقوم الشعر عندئذ بغير وزن ولا قافية ؟ مستحيل فالشعر — كائنا ما كان مذهبنا الجمالى — لابد أن يتوفر على الوزن والقافية . ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين ، على الرغم من كل شيء

ان الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه — وهذا حق لا مماراة فيه — أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة فى هذين الشطرين . وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو المنوع على نظام ثابت .

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو اعطاء صورة ايقاعية للحالة الشعورية ، ولما كانت اللغة العربية بحكم طبيعتها — كما سبق أن رأينا — ليست لغة ايقاعية ، أو لم نألف أن نجعل منها لغة ايقاعية ، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء فى محاولتهم التشكيلية الجديدة ، وهى كيف يجعلون القصيدة بنية ايقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغوا الوزن والقافية . وكان الحل الوحيد لهذا الاشكال هو أن يحطموا الوحدة الموسيقية للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصلية التى تموج بها النفس . وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . قد تكون حركة سريعة لا تلبث أن تنتهى ، وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر ، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها الى غايتها وفى كلتا الحالتين لا يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا ، وأعنى بذلك خاصة الوزن . فالسطر الشعرى فى القصيدة الجديدة ، سواء أطال أم قصر ما زال خاضعا للتنسيق الجزئى للأصوات والحركات ، المتمثل فى التفعيلة ، أما عدد هذه التفعيلات فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت . وسنرى النماذج بعد قليل ، غير أن الجديد فى هذه الحالة هو أن الكلام ، بالاضافة الى عنصر التنسيق الصوتى المجرد الصرف الذى تكفله التفعيلة العروضية ، قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الايقاع الناشىء عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر .

وعلى هذا فقد أضيف الى الوزن التقليدى فى القصيدة القديمة قيد تشكيلى جديد ، لكنه أكثر حيوية وامتلاء ، هو قيد الايقاع . ولم

تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ الى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق .

أما متى ينتهى السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة فشىء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة . ومن أجل ذلك برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية . ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروى المتكرر فى نهاية السطور . ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم ، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة . تلك التى لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها الا ارتباط انسجام وتآلف ، دون اشتراك ملزم فى حرف الروى . وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث انها النهاية الوحيدة التى ترتاح اليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى الشعر الجديد — ببساطة — نهاية موسيقية للسطر الشعرى هى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الايقاعية . ومن هنا كانت صعوبة القافية فى الشعر الجديد ، وكانت قيمتها الفنية كذلك . فالقافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر الى حصيلة لغوية واسعة . وكثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها . وكلنا نعرف هذا ، ونعرف مدى جنايته على التعبير الشعرى الصادق الأصيل . أما القافية فى الشعر الجديد فكلمة لا يبحث عنها فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ، وانما هى كلمة « ما » من بين كل كلمات اللغة ، يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا أو تكاد ، يتخلل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة ؛ وهذه الوقفات ترتبط فى الانسان بالعاملين الفسيولوجى والنفسانى على السواء . فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فاذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وانما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير فى يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للاحساس بارتياح ازاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفسانى ؛ فنحن كثيرا ما تتهيأ نفسيا لاستقبال جملة من مدى صوتى معين بمجرد أن نبدأ فى قراءة هذه الجملة . فاذا حدث توافق فى المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، فان لم يحدث التوافق قام نوع من الخذلان والتعثر ، وبذل المجهود اثر المجهود للتكيف مع ما هو حادث . وكل ذلك مدعاة للضجر ، وقد ينتهى بنا الضجر الى أن نترك هذه القصيدة المتعثرة موسيقيا فلا تتم قراءتها .

كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقا موسيقيا بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة . فكل حركة فيها بميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط ايقاعيا مع سائر الحركات ارتباطا نغميا لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التى يخضع لها الشاعر . أما الوقفات (التى نسميها قوافى) فاختيار أماكنها واختيار أنسب الأصوات ايقاعيا لها أمر بالغ الخطورة ، ويحتاج فى الشاعر الى أصالة واقتدار .

ولما كانت القصيدة الجديدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعى أن يلتفت الشاعر فى تشكيله لهذه البنية الى العناصر التى تحقق الانسجام بين مفرداتها . فعملية التشكيل التى يقوم بها الشاعر فى القصيدة الجديدة عملية معقدة غاية التعقيد (ونحن لا نتكلم الآن الا عن عنصر واحد

من عناصر هذا العمل الشعرى المعقد) لأنها تأخذ فى الاعتبار الأول أن تكون القصيدة — مهما طالت — هى الوحدة الفنية التى تعمل فى داخلها أشتات من المفردات والدقائق . فاذا كان هم الشاعر التقليدى أن يجود بناء البيت الشعرى فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كل. والبناء الموسيقى للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارىء منها ؛ ومن ثم كانت خطورته ؛ وكانت العناية به .

***

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت فى طول السطور وفى القوافى ، مع احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، الى خروج حقيقى من الاطار القديم والروح الشعرى المسيطر فيه . أجل ؛ ان للشعر القديم روحا غلابا لا يخطئه الانسان حين يتمثل فى قصيدة بين مئات القصائد . وأى تجديد ، مع الاحتفاظ بهذا الروح من حيث هو بلورة للفلسفة الجمالية الشعرية القديمة ، لا يمكن أن تكون له نتائج حاسمة ، تماما كتلك المحاولات التى سبقت الاشارة اليها . أما القصيدة الجديدة فيتفجر فيها روح آخر ، لا يخطئه الانسان وان لم يستقر بعد فى النفوس الاستقرار اللازم . والمسألة بعد مسألة زمن .

فى ديوان « شظايا ورماد » للشاعرة المجددة نازك الملائكة ، نقرأ قولها ترثى يوما تافها :

كان يوما تافها ، كان غريبا
أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتى
انه لم يك يوما من حياتى
انه قد كان تحقيقا رهيبا

لبقايا لعنة الذكرى التى مزقتها
هى والكأس التى حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتى !

فهذه الأسطر — وليست الأبيات — تختلف طولا وقصرا ، وكل سطر فيها ينتهى بحق النهاية الموسيقية المريحة ، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روى واحد فى كل هذه النهايات . وانما راوحت الشاعرة بين حروف الروى الثلاثة التى استخدمتها فى نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا ، ومع اعجابى الخاص بالشاعرة ، لا أملك الا أن أقول ان روح القصيدة القديمة ما زالت تطل — على استحياء — من خلال هذه المجموعة من السطور . فمازالت النغمة الخطابية التى تميز الصياغة التقليدية تضفى على هذه السطور مسحة من الروح القديم .

واذا كنا قد دفعنا وهما باطلا يتمثل فى النظر الى الشعر الجديد على أنه خلو من الوزن والقافية ، فان وهما أشد خطرا يدعونا هنا الى دفعه . فقد خيل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم الا فى الصورة التى يكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائدهم التى نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا ظنا منهم أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية ، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحى بأنها من الشعر الجديد ، حتى اذا قرأنا فيها تبين لنا الخداع والفهم الساذج . والغريب أن يتورط فى هذا الفهم بعض شداة النقد الأدبى . فقد أورد بعضهم قصيدة « النهاية » للشاعر المهجرى نسيب عريضة ، التى يقول فيها :

كفنوه

وادفنوه

أسكنوه

هوّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتك عرض

نهب أرض

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟

ليس تحيا الحطبه !

يورد هذا على أنه مثال للتصرف فى الأوزان والقوافى . والحقيقة أن هذا الشعر تقليدى فى الوزن والقافية بصفة خاصة . وطريقة كتابته على هذا النحو لا تخدعنا ، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا :

كفنوه وادفنوه ، أسكنوه هـوة اللحـد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

* * *

هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جـزافا ليس تحيا الحطـبة

وعندئذ نكون قد عدنا الى الأشكال الجديدة الملتزمة لنظام محدد فى الوزن والقافية ، وليس هذا من الشكل الجديد فى شىء .

وهذه الطريقة نفسها نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد . وأمامى الآن ثلاثة دواوين من الشعر هى « أغانى أفريقيا » للفيتورى و « عبير الأرض » للعنتيل و « الطين والأظافر » لمحيى الدين فارس ، وفيها نماذج كثيرة للقصائد ذات الصياغة التقليدية التى قطعت فيها الأبيات تقطيعا عجيبا لكى تأخذ فى الكتابة شكل الشعر الجديد . وأكتفى الآن بمثال من بعضهم ، يقول الفيتورى فى مستهل قصيدة طويلة بعنوان « امرأة عاشقة » :

لا ... لم يكن وهما هواك

ولم يكن وهما هواى

ان الذى حسبته روحك

قد تبعثر فى خطاى ...

مازال طفلا صارخا

جوعان يرضع من دماى !

فهذه السطور كانت فى الأصل هكذا :

لا لم يكن وهما هواك ولم يكن وهما هواى

ان الذى حسبته روحك قد تبعثر فى خطاى

ما زال طفلا صارخا جوعان يرضع من دماى

وهذا هو نسقها الموسيقى الذى لا يمكن تمثلها الا فيه ، لأن عملية التقطيع الاعتباطى للبيت وتوزيعه على سطرين بدلا من سطر واحد ، أفقدت بعض السطور مداها الموسيقى . يتضح هذا فى البيت الثانى حيث لم يتفق التقطيع مع نهاية الشطرتين المكونتين للبيت ، كما هو الحال فى البيتين الأول والثالث ، وذلك فى قوله .

«إن الذى حسبته روحك » فليس هناك أى مبرر لا من الناحية المعنوية ولا من الناحية الموسيقية لانتهاء السطر عند كلمة روحك . فهذه الصوره من انتهاء السطر تجافى الأساس الموسيقى الذى تقوم عليه نهاية السطر فى الشعر الجديد بحق .

وأحب هنا أن أستدرك أن « الفيتورى » صاحب هذه القصيدة قد عدل فيما بعد فى غيرها من القصائد عن هذه الطريقة من تقطيع الكلام ، وسار قدما فى تحقيق الاطار الموسيقى الجديد بكل مقوماته الجمالية المقبولة .

واذا كانت السطور الماضية من شعر الفيتورى قد أمكن ردها الى صورتها الحقيقية فاذا هي أبيات موزونة ومقفاة من الطراز التقليدى فان الموقف يختلف شيئا ما مع شاعر آخر أصدر حتى الآن ثلاثة دواوين واكتسب لنفسه مكانة فى ميدان الشعر الجديد هو الدكتور خليل حاوى . فأنت حين تقرأ شعره تجده لا يعترف بالسطر الشعرى نفسه . أى لا يقيم وزنا لوقع الكلمة الأخيرة فى السطر ، وانما هو يأخذ فيما يبدو بما يمكن أن نسميه « الجملة الشعرية » . انها جملة تقال فى نفس واحد وان جزئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة والاختلاف فى هذه الحالة عن الحالة الأولى هو أنك لا تستطيع أن تستخرج من مجموع هذه الأسطر بيتا يتمثل فيه نظام الوزن التقليدى وان اتفقت هذه الجمل فى نهاياتها أحيانا فى القافية والروى والسبب فى هذا يرجع غالبا الى اختلاف عدد التفعيلات المستخدمة فى الجملة عنها فى الجملة الأخرى ، السابقة عليها أو التالية لها ، ثم اختلاف هذا العدد من جهة أخرى عن العدد التقليدى فى وزن البحر المستخدم .

ولنضرب مثالا نوضح به هذا الشكل . يقول الشاعر فى المقطع الثانى من قصيدة « عند البصارة » :

هيهات لن يختمر الصمت
ويعطى ثمرات
جزرا تهزج عبر الصحو والسكون .
وربما انشق ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وحمى أنجم محمرة يغزلها الجنون .

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهى بكلمة «السكون» ، والأسطر الثلاثة الأخيرة جملة تنتهى بكلمة « الجنون » . لكن الجملة الأولى تتكون من ثمانى تفعيلات من بحر الرجز (أى مستفعلن ثمانى مرات) والجملة الثانية تتكون من تسع تفعيلات . ومن ثم يختلف المدى الصوتى للجملتين . ثم ان البيت من الرجز لا يقبل أكثر من ست تفعيلات (أى مستفعلن ست مرات) ، ومن ثم تختلف الجملتان مرة أخرى من حيث المدى الصوتى عما يسمح به هذا البحر ، فقراءة أى من الجملتين كاملة لا يمكن أن يوحى ببيت الرجز. فلو أننا كتبنا هاتين الجملتين فى سطرين بدلا من ستة أسطر لما أمكننا أن نخرج ببيتين من بحر الرجز كما خرجنا من قبل من سطور الفيتورى الستة بثلاثة أبيات من الكامل . اننا هنا بازاء جملتين لهما مداهما الموسيقى الخاص . لكل جملة مداها ووقعها الموسيقى اللذان لا يمكن أن يتحولا فى آذاننا الى المدى والوقع المألوف لوزن الرجز التقليدى ، وانما صارت الجملة الشعرية « تشكيلا » موسيقيا مستقلا يفرضه النفس الشعرى وحده .

لم اذن قطعت هاتان الجملتان على ستة أسطر ؟ هذا ما لا نجـد له مبررا من الناحية النغمية ، بخاصة اذا لا حظنا أن الشاعر حريص على أن يضع شكل الحرف الأخير فى الكلمات التى تقع فى نهاية هذه السطور ، وهو شكل يلزم القارئ بالاستمرار فى القراءة ووصل السطور بعضهـا ببعض . أما كان من الأولى أن تكتب كل جملة اذن فى سطر واحد بدلا من تقطيعها عفويا وتقسيمها على مجموعة من الأسطر ؟

على أن الخطورة لا تكمن فى هذه الملاحظة ، فليكتب الشاعر شعره على الورق كيف شاء ، لأن موسيقى الشعر لا تتكشف بحق الا من خلال قراءته ، وانما المهم هنا هو أن نتساءل : كيف يكون وقع جملة شعرية ممتدة فى عدة أسطر .

وفى ضوء ما قررناه من أن النفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد ، وأننا بمجرد أن نبدأ فى قراءة ـــ أو سماع ـــ جملة فاننا نتأهب نفسيا لمدى معين تنتهى عنده هذه الجمـلة ـــ أقول : فى ضوء هذا نستطيع أن نقرر أن عيب مثل ذلك التشكيل الموسيقى للجملة الشعرية يأتى عادة من ناحيتين : اما من حيث طول النفس الذى نحتاج اليه لمتابعة الجملة حتى نهايتها ، وهو شىء قد يخرج عن حدود قدراتنا ، أو هو على الأقل قد يرهقنا ، واما من حيث ان هذا النفس الصوتى الواحد (أى الجملة الشعرية) قد يكون متضمنا أكثر من جملة ؛ أى أن المعنى يحتم التوقف فى حين يحتم النفس الموسيقى الاستمرار . فى المقطع التاسع مثلا من قصيدة « وجوه السندباد » لنفس الشاعر نقرأ قوله :

دمنا فى دمه يسترجع
الخصب المغنى

حلمه ذكرى لنا
رجع لما كنا وكان .

وواضح أن السطرين الأولين ،كالسطرين الأخيرين ، لابد أن يقرآ فى نفس واحد . أما الجملة الأولى الماثلة فى السطرين الأولين فيتدفق فيها المعنى مع الموسيقى فى وحدة متماسكة ، وأما الجملة الثانية الماثلة فى السطرين الأخيرين فان المعنى يقتضى لحظة توقف عند نهاية السطر الأول منها ، فى حين أن البنية الموسيقية تقضى بقراءة السطرين فى نفس واحد ؛ لأن ابتداء السطر الأخير بنفس جديد يجعل موسيقاه ناشزة . وقد كان من الممكن فى هذه الحالة . ما دام المعنى يقتضى لحظة توقف عند كلمة « لنا » ، أن يدعم السطر الأخير موسيقيا بحيث يمكن الابتداء به بنفس جديد دون أن يحدث أى تخلخل . كان فى وسع الشاعر أن يقول مثلا :

حلمه ذكرى لنا
حلمه رجع لما كنا وكان .

وسوف نعود الى هذا بتوسع عند مناقشة القضايا الجزئية التى يثيرها الشكل الموسيقى الجديد للقصيدة ، وصور التلوين المختلفة التى طرأت ــ ومازالت تطرأ ــ على هذا الشكل .

ولما كانت القصيدة الجديدة تشكيلا موسيقيا خلال وحدة منسجمة فقد يتحتم علينا أن نورد نصا كاملا لاحدى القصائد الجديدة حتى نستبصر بذلك التشكيل النغمى الجديد فى صورته الكاملة وحتى تتمكن من الاحساس بالروح الشعرى الجديد الذى يتفجر من خلال هذه الموسيقى . وقد تطول بنا الوقفة لو أننا صنعنا ذلك ، غير أنى سأعرض الآن بنية موسيقية من ثلاث وحدات تكون قصيدة للشاعر صلاح الدين عبد الصبور

بعنوان «أغنية حب» . فهذه «البنية» تمثل صورة مصغرة للبنية الكلية التى تشمل القصيدة . يقول :

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبى خيمة من نور
وجه حبيبى بيرقى المنشور
جبت الليالى باحثا فى جوفها عن لؤلؤة
وعدت فى الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتى ، اليك قلبى ، واغفرى لى ... أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللولؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير .

هذه الوحدة تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة فأنت لا تحس بأى ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور . وأنت فى الوقت نفسه تحس بارتباط نغمى بين السطر وما يسبقه وما يليه . هذا بالاضافة الى نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكى توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية ؛ بل أكثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة مثلا) فى نهاية عدة أسطر ،

سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن ، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار ، بل يكون فى ذلك الموضع عامل توكيد نغمى أنت فى حاجة اليه .

وعلى هذا تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقى أيما احتفال ، لا لأن ذلك ضرورى فى الشعر بعامة ، بل لأنه أساسى فى الشعر المعاصر بخاصة . فالكيان الفنى للشعر المعاصر قائم فى هذا التشكيل الموسيقى الذى جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات التى تروع الأذن . ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية فى الشعر الجديد . وهى بداية لتطوير حقيقى وجوهرى للقصيدة العربية وللشعر بعامة .

الفصل الثانى

قضايا الإطار الموسيقى الجديد للقصيدة

وأحب الآن أن أعود بشىء من التوسع لعرض بعض المظاهر الموسيقية الجزئية فى اطار القصيدة الجديدة ومناقشتها ، لعلنا نستكشف من خلال هذا العرض وهذه المناقشة أبعاد التجارب الجديدة فى الاطار ، وامكانياتها التعبيرية ، وقيمها الجمالية .

وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور فى موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع فى يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

المرحلة الأولى هى مرحلة « البيت » الشعرى ذى الشطرين المتوازيين عروضيا ، الذى ينتهى بقافية مطردة فى الأبيات الأخرى . وفى هذا النوع من البيت الشعرى تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التى عرفها الشعر العربى منذ البداية .

والمرحلة الثانية هى المرحلة التى فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هى « التفعيلة » ، تقوم وحدها فى السطر أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور . وهذه المرحلة هى مرحلة « السطر » الشعرى .

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة ، ويمكن تسميتها بمرحلة « الجملة » الشعرية .

وكل مرحلة من هذه المراحل لها مشكلاتها الجمالية . وهذا ما نود أن نعرض له الآن تفصيلا .

* * *

— جماليات موسيقى البيت :

ولست فى حاجة لأن أعيد هنا الحديث عن جماليات « البيت » الشعرى [1] ، وكل ما يهمنا منه ظاهرة جمالية لها وزنها لا بالنسبة للشعر فحسب بل بالنسبة للفن أجمع ، وأعنى بها ظاهرة « النظام » . فالنظام عنصر أساسى فى الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها . ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التى توفر للعمل الفنى هذا العنصر . وقد تحدد النظام فى القصيدة التقليدية فى التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافى . وهذه القواعد هى الملتزمة فى كل الشعر التقليدى . وقد كان من أهم ما وجه الى تجربة الشعر الجديدة أنها كسرت صورة ذلك النظام ، وأن القصيدة الجديدة قد تورطت من حيث اطارها فوقعت فى الفوضى حين كسرت ذلك النظام العتيد .

أقول انه لابد من وقفة تدبر هنا لهذه المسألة ، لأنها جوهرية بالنسبة للتصور العام للفن ، وللموقف الجمالى الذى يمثله اطار القصيدة الجديدة بصفة خاصة .

هل النظام هو الجمال ؟

لا يشك أحد فى أن النظام فى الفن كما هو فى الحياة من الأمور المريحة ؛ فكونك تجد كل شىء فى موضعه المألوف هو فى حد ذاته عون

---

(١) لمن شاء التوسع فى هذا الموضوع أن يراجع كتابنا « الأسس الجمالية فى النقد العربى » .

لك على تفهم الأشياء ذاتها والالمام سريعا بالاطار الذي يجمعها . لكن أحدا لا يستطيع أن يغامر بالقول ان النظام هو الجمال ، وأن الفن يكون جميلا لأنه منظم ، وأن هذا العمل الفني أو ذاك جميل لأنه موافق لكل القواعد التنظيمية التقليدية . فكم تكون الأشياء منظمة وهي مع ذلك غير جميلة ، ولا أغالي اذا قلت ان النظام الذي يبدو ظاهرا للحواس ، طاغيا في استحواذه عليها وتأثيره فيها ، كثيرا ما يكون ثقيلا على النفس ، بخاصة في الموضوعات الجمالية . ولهذا فاننا كثيرا ما نجد منظرا طبيعيا فطريا أجمل في وقعه من نفوسنا من منظر طبيعي آخر نظمت فيه الطبيعة تنظيما خاصا وفقا لتصور المنظم نفسه . قد « نعجب » بالنظام في هذا المنظر الطبيعي ، ولكننا « ننفعل » بالمنظر الآخر الفطري .

وليس معنى هذا أن المنظر الفطري جميل لأنه فقد النظام ، ولكن الحقيقة أن كل منظر من هذا النوع له نظامه الخاص . وهو بعد نظام خفي لا يبدو لحواسنا بمجرد المعاينة ، وانما هو نظام تتلقاه أرواحنا تلقيا خفيا وتترجمه ترجمة أكثر خفاء ومن ثم يكون انفعالنا .

وخلاصة كل هذا أن النظام في ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشيء باضفاء النظام عليه ، وانما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشيء نفسه .

والاطار التقليدي للقصيدة العربية اطار منظم من غير شك ، ونظامه دقيق بلا جدال ، ولكنه كذلك نظـام مباشر ظاهر للحواس . بل لعله هو أول شيء وأقوى شيء في هذا الاطار يبده الحواس . وهو الى جانب ذلك نظام صارم ، بل الأصح أن نقول انه نظام ثابت وجامد .

وفي الاطار الجديد للقصيدة نظام كذلك ، ومن التجني أن نقول انه اطار فوضوي لا يعرف النظام ، وأنه لذلك يجافي الفن . لكن النظام

الذى يتمثل فى هذا الاطار نظام داخلى ، أو لنقل ـــ اذا نحن تحرينا الدقة ـــ ان معظم هذا النظام داخلى ، ينتمى الى الشىء نفسه (القصيدة) وينبع من داخله ، وليس شيئا (تصورا) خارجيا مفروضا عليه .

ومن ثم كان للبيت الشعرى التقليدى شكل ثابت ، لأنه يتبع نظاما ثابتا . انه نظام يعرفه من قبل « الآخرون » . ألا يحدث كثيرا أن يبدأ أحدنا بالبيت التقليدى ، فما يكاد ينتهى من صدره حتى يتم له شخص آخر عجزه ؟ ! اننا نستطيع ـــ على أقل تقدير ـــ أن نتصور عجزه ولا سبب لهذا الا أننا نعرف من صدر البيت النظام الذى يتحتم أن يتبعه كل البيت . وهو نظام لا يمتلكه الشاعر وحده صاحب البيت ، وانما هو نظام نمتلكه نحن جميعا . ولست أنكر أنه كان من عوامل الاعجاب بالشعر والشاعر أن « يسبقه السامع الى القافية » ، وأن هذه الظاهرة ظلت مسيطرة على الذوق الأدبى ، بل لعلها ما تزال تسيطر على أذواق ذوى الثقافة التقليدية .

ولا أحب أن أتوسع فى هذه المسألة الفرعية ، وانما المؤكد أن اعجابنا بقدرتنا على اكمال البيت بنفس الطريقة التى أكمله بها الشاعر نفسه هو السبب الحقيقى لما قد نبديه من اعجاب بالشعر والشاعر . وتبقى بعد كل هذا حقيقة أن التزامنا بنظام واحد محدد وثابت هو الذى يتيح لنا تلك القدرة . فاذا نحن تنازلنا عن اعجابنا بقدرتنا الشخصية هذه ولم تتأثر بالذوق التقليدى كان من المحتمل جدا أن يختلف تقديرنا للبيت ولمثله من الأبيات .

وفى الاطار الجديد للقصيدة لم يعد للبيت التقليدى وجود ، أو لنقل أنه لم يعد للنظام التقليدى للبيت تحكم ، بعد أن كسر هذا الاطار

المسمط ، وترك مفتوحا لاحتمالات كثيرة ، أعنى لأشكال مختلفة من النظام ، لا نعرف على وجه التحديد أى شكل منها سيأخذ البيت . ومن هنا لم نعد نسمى البيت بيتا ، بل صرنا نسميه « سطرا » من الشعر .

* * *

— جماليات موسيقى السطر الشعرى

والسطر الشعرى تركيبة موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا بأى شكل خارجى ثابت ، وانما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذى يرتاح له الشاعر أولا ، والذى يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له . وقد سبق أن قررنا أن هذا الشكل الجديد لم يستبق من صورة النظام التديم للبيت الا الوحدة الموسيقية الأساسية التى تتكرر فيه وهى « التفعيلة » . وأود هنا أن أوضح هذه الحقيقة .

فالتفعيلة من غير شك هى أساس النظام الصوتى الذى يقوم بتكراره الشعر . فان يكن للبيت التقليدى نظام خاص يتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة فى البيت لقد جاء هذا النظام تاليا — فى تصورى — لنظام آخر أدق وأخص ، هو نظام التفعيلة ذاتها . وكل من يراجع كتب العروض يدرك من غير شك أن نظام التفعيلة يمثل أساسيات العروض ، وأنه نظام معقد نوعا ما .

لماذا كانت التفعيلة هى أساس العروض ، أى أساس الميزان الموسيقى للكلام ؟

ان التفعيلة ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصوات ينضم بعضها الى بعض فى نسق بعينه . ولاختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف

التفعيلات . ولو أننا فحصنا كل التفعيلات المعروفة فى العروض لما خرجت الأصوات الأساسية المستخدمة فيها عن صوتين هما الحركة المفردة (ــ) والحركة يليها الساكن (ــ ٥) ، ثم يخرج من التأليف بين هذين الصوتين صوت ثالث هو حركتان فساكن (ــ ــ ٥) ، فاذا أضفنا الى هذا الصوت الحركة المفردة فى بدايته خرج لنا صوت مكون من ثلاث حركات فساكن (ــ ــ ــ ٥) . ولو حللنا التفعيلات المعروفة فى العروض لما خرجت واحدة منها عن أن تكون تأليفا بعينه بين عدد من هذه الأصوات . فمثلا (فعولن) ليست الا الصوت الثالث يليه الصوت الثانى . و (مفاعيلن) ليست الا الصوت الثالث يليه الصوت الثانى مكررا . و (مستفعلن) تتكون من الصوت الثانى مكررا يليه الصوت الثالث . و (مستفع لن) تتكون من الصوت الثانى مكررا يليه الصوت الأول (أى الحركة المفردة) ثم الصوت الثانى مرة أخرى . والحال مطرد فى بقية التفعيلات . فاذا صح أن الصوتين الأولين هما أساس أى تركيبة تفعيلية ، ألا يعنى هذا أن التفعيلة ذاتها ليست الا نظاما بعينه يتسق بين أصوات هى فى أصلها صوتان ؟ وقد كسر السطر الشعرى نظام البيت التقليدى ، ولكنه ظل ملتزما بنظام آخر هو الأساس فى الحقيقة ، وأعنى به نظام التفعيلة .

وقد كان من الممكن فى ضوء تحليلنا السابق للبنية العروضية (التفعيلة) أن نرد العروض كله الى الحركتين الأوليين ، أعنى الحركة الخفيفة (ــ) والحركة الثقيلة (ــ ٥) ، وأن نبدأ فى تشكيل تصوراتنا العروضية من هذه البداية ، فنقيم ميزانا عروضيا جديدا على أساس من نظام أو أنظمة مختلفة تتسق فى الكلام بين الحركات الخفيفة والحركات الثقيلة . ولكن هذه المحاولة الآن سابقة لأوانها ، لأن تصورنا لطبيعة اللغة

العربية ذاتها لا يسمح لنا حتى الآن بهذه التجربة ، ولأن تجربة الشعر الجديد وان خرجت بالكلام من اطار البيت التقليدى مازالت مرتبطة بنظام التفعيلة. وسوف تظل التفعيلة أساسا للعروض ، أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام مادام نظام الضغط على مقاطع الكلمة العربية غير ثابت . ففى العبارة الموسيقية التاليـــة (وهى عبـــارة موزونة عروضيا) حين تقول مثـــلا : « مزقناهم كل ممزق » نجد فى الكلمة الأولى أربعة مقاطع هى : مْز — زق — نا — هم ، ولكننا لا نستطيع أن نحدد وفقا لقاعدة ثابتة فى ضغط مقاطع الكلمة أى مقاطع هذه الكلمة مضغوط وأيها لا يضغط ؛ لأنه ليست هناك أصلا قاعدة .

واذن فلم يكن أمام محاولة التجديد فى الاطار الموسيقى للقصيدة الا أن تسلم بنظام التفعيلة وتلتزم به ، مادام نظام الضربات الثقيلة والخفيفة لا يمكن الركون اليه . والحق ان نظام التفعيلة هو النظام الذى تفرضه طبيعة هذه اللغة . ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ، ما دام النظام الأساسى والضرورى قائما ، وهو نظام التفعيلة .

ومن هنا أمكن أن يقوم سطر شعرى على تفعيلة واحدة ؛ لأن التفعيلة ذاتها بنية موسيقية منظمة .

وكما يقوم السطر الشعرى على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة ، حتى يصل فى بعض الأحيان الى تسع تفعيلات . وقد تبع هذا بالضرورة ألا يستخدم فى السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية . وذلك لأن استخدام تفعيلة مغايرة يقتضى نظـــاما ثابتا لتكرارها فى السطر نفســـه وفى السطور التالية . وهـــذا بدوره عنصر تحكمى يفرض نفسه على الشاعر ، كما كان الحال فى الاطار التقليدى

للبيت ، وقد نتج عن هذا بعض مشكلات سنعرض لها وشيكا بعد أن نفرغ من الالمام بقضية أخرى صاحبت كذلك ظهور « السطر » الشعرى ، وهى قضية ضيق نطاق الأوزان الشعرية التى يمكن استخدامها فى هذا الاطار الجديد .

فمن المعروف أن الأوزان العروضية القديمة بمجزوءاتها ومشتقاتها وأشكالها المختلفة تصل الى ما يقرب من الثمانين ، فى حين أن تأسيس السطر الشعرى على نظام التفعيلة يحد من هذا العدد الهائل . فالسطر الشعرى لا يخرج عن أن يكون مؤسسا على واحدة من هذه التفعيلات : فعولن — مفاعيلن — فاعلاتن — مستفعلن — متفاعلن — فاعلن — فعلن . ومعنى هذا — فيما قد يقال — اننا اختزلنا ذلك العدد الهائل من الأوزان المتنوعة التى كان الشاعر التقليدى يتحرك بينها الى هذا العدد المحدود .

وأحب فى البداية أن أقرر أنه برغم تلك الأوزان الكثيرة لا يخرج معظم الشعر التقليدى عن سبعة أوزان . ولمن شاء أن يتصفح ديوان المتنبى مثلا ، فسوف يستبصر من خلاله بهذه الحقيقة . ومع ذلك فاننى لا أعلق أهمية كبرى على هذه الملاحظة ؛ لأن الاطار الموسيقى الجديد للقصيدة لم يظهر نتيجة للشكوى من ضآلة عدد الأوزان التى يتحرك فيها الشعر التقليدى ، والا كان الرد على هذه الشكوى يسيرا بأن يقال للشاكين : وما يمنعكم من استخدام بقية الأشكال وهى عشرات ؟ ! لكن الحقيقة أن نظام السطر وان اقتضى الحركة فى اطار عدد محدود نسبيا من التفعيلات قد أتاح للشاعر فى الوقت نفسه فرصة التحرك فى اطار عدد غير محدود من الأشكال . ويكفى أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة فى السطر

الواحد غير محدد وغير ثابت ، وأنه لم يعد هناك الزام خارجي بتساوى عدد التفعيلات المستخدمة فى كل سطر من سطور القصيدة ـــ يكفى هذا لأن ندرك مدى التنوع الموسيقى الذى يتيحه الاطار الجديد

ثم نعود الي مشكلة مدى امكان تنوع التفعيلة فى السطر الواحد ، فان هذه الفرصة لو أتيحت للشاعر فانها ـــ فيما يبدو ـــ توسع من دائرة الأوزان التى تتحرك فيها القصيدة الجديدة .

ومع أننا لا نشكو من ضآلة الأوزان المستخدمة فى الاطار الجديد فاننا مع ذلك نجد أنفسنا مضطرين لمناقشة هذه القضية ، بعد أن ظهرت محاولات فى الشعر الجديد نفسه لتنويع التفعيلة فى السطر الواحد ، وبعد أن طرحت هذه القضية للمناقشة فى دراسات سابقة .

وقد كان وزن البحر السريع هو الوزن الذي ظهر حتي الآن فى مناقشة هذه القضية ، وهو يتكون من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مكررة. فقد ذهبت السيدة الشاعرة « نازك الملائكة » [1] الى ضرورة تكرار (فاعلن) فى نهاية كل سطر شعرى ، مع ترك الحرية للشاعر لأن يستخدم العدد الذي يراه من (مستفعلن) فى السطر نفسه وعلي هذا رأت أن الشعراء يخطئون فى هذا كثيرا فيخرجون من (السريع) الى (الرجز) فتأتى (مستفعلن) أو مشتقاتها بدلا من (فاعلن) ونحب أن نشير هنا الى أن حرية عدد التفعيلات التي سمحت بها المؤلفة للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة وعندئذ سيجد الشاعر نفسه مضطرا فى مثل هذا السطر حين يلتزم بالقاعدة ، لأن يستخدم التفعيلة (فاعلن) لا مستفعلن ، لأنه

---

(١) فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، ص ٦٢ .

لو استخدم (مستفعلن) لتحتم عليه عندئذ أن يتبعها فى نفس السطر بـ (فاعلن) . ولما كان المعنى فى هذا السطر لا يحتاج الى تفعيلتين (الا باستخدام حشو من الكلام تخلص منه الشاعر المعاصر) فقد تحتم عليه اذن استخدام (فاعلن) وفقا لقاعدة المؤلفة . وعلى هذا قد تكون أوزان مجموعة من السطور جارية على هذا النحو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وفى هذه الحالة سيشكل السطران الثانى والثالث معا هذه الصورة (مستفعلن فاعلن فاعلن) ، وهى صورة تجافى الوزنين معا (السريع) و (الرجز) . ولو أننا لم نلتزم بـ (فاعلن) فى نهاية كل سطر ، فحل (مستفعلن) بدلا من (فاعلن) فى السطر الثانى مثلا لكان صورة السطرين الثانى والثالث معا هكذا (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وهى صورة وزن (السريع) المعروفة . على أننا ينبغى أن نلتفت بالاضافة الى ذلك الى أن (فاعلن) فى نهاية السطر لا تشكل القافية بكاملها وانما تتحدد القافية بالجزء الأخير . وليس يخفى أن (مستفعلن) و (فاعلن) تنتهيان كلتاهما بالوتد المجموع (علن) . وهذا يكفى لأن يجعل الايقاع متشابها فى نهاية الأسطر ، سواء انتهى السطر بـ (فاعلن) أو (مستفعلن) .

على أن المؤكد أن عددا لا بأس به من القصائد الجديدة يلتزم بهذه القاعدة ، فينهى الشاعر كل سطر بـ (فاعلن) مهما تعددت (مستفعلن) قبلها . وفى ظنى أن التزام هذا الشكل لم يفرضه الا تصور الشاعر أنه

ما يزال يتحرك فى نطاق الصورة التقليدية للوزن العروضى ، والرغبة فى دفع تهمة الاطار الجديد بأنه لا يستطيع أن يستخدم أكثر من نوع واحد من التفعيلات . والا فما المبرر الفنى الخاص الذى يجعل الشاعر يعدل عن (مستفعلن) فى نهاية السطر الى (فاعلن) ؟ وأحب أن أكون هنـا أكثر صراحة حين أعبر للشعراء الذين يستخدمون (فاعلن) هذا الاستخدام عن عدم ارتياحى نفسيا لوقع (فاعلن) فى نهاية أسطر مؤسسة على (مستفعلن). أقول انها غير مريحة ، والسبب عندى يرجع الى أن (فاعلن) كان لهـا وقعها فى اطار الوزن القديم حيث البيت ذو الشطرين ؛ فكان كل شطر من (مستفعلن) مرتين تليها (فاعلن) ، وهكذا فى بقية الأشطر . عند ذلك كان لـ (فاعلن) وضعها لأنها كانت متوازنة فى الشطرين . ولكن حيث لم يعد لنظام الشطرين وجود فى السطر الشعرى فان ظهور (فاعلن) فى نهاية السطر يجعلها ناتئة موسيقيا ، ولا يمكن أن يخفف من وقع تنوئها أن تتكرر بعد ذلك فى نهاية الأسطر التالية .

انى أعبر هنا عن شخصى ولا شك ، ولكن لعلنى قدمت لهـذا الانطباع مبرره الملموس . ولا شك أننا مضطرون فى تذوق جماليات الاطار الشعرى الجديد لأن تتكىء فى بعض الأحيان على أذواقنا فى وزن ما يروق وما لا يروق .

ومن ثم لا أجد مبررا لتنويع التفعيلات فى السطر الشعرى الواحد ، والا ردنا ذلك بالضرورة الى نوع من الاطار المحدد الجامد ، وهو الشىء الذى تخلص منه الشعر المعاصر .

ان السطر الشعرى المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة ذاتها ما يكفى لتنسيق الكلام موسيقيا ، ولا ضرورة مطلقا لفرض

التزامات جديدة هناك مندوحة عنها . وبعبارة موجزة أقول : ليس هناك مبرر فنى ظاهر لالتزام ما لا يلزم .

* * *

ولفقيد الشعر العربى المرحوم بدر شاكر السياب تجربتان فى موضوع تنويع التفعيلات فى السطر الشعرى تستحقان منا هنا وقفة ملية . وما تزال تجارب الرواد من المجددين فى الشعر تمدنا بالنماذج الواقعية .

حاول السياب فى ديوانه « شناشيل ابنة الجلبى » أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات فى اطار القصيدة الجديد بطريقتين :

الطريقة الأولى تبدو للوهلة الأولى عقلانية ؛ فقد ذيل قصيدته « جيكور أمى » فى هذا الديوان بقوله : « اذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن مثلا فان الفرضية التى تقوم هذه القصيدة ، موسيقيا ، عليها صحيحة » . يعنى بذلك أن الشطر من بحر الخفيف يتكون من : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ، وأنه مع تغاير التفعيلة فيه فانه موسيقيا مقبول . فلو أننا اذن ضاعفنا فاعلاتن أى عدد ، واستقلت فاعلاتن عندئذ فى سطر بكامله ، فانه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلن نفس العدد فى السطر الذى يليه ، ثم نعود مرة أخرى الى فاعلاتن فى السطر الثالث وهلم . وقد تحقق هذا الشكل الموسيقى عمليا فى القصيدة على هذا النحو . يقول الشاعر .

١ — تلك أمى وان أجئها كسيحا
٢ — لا ثما أزهارها والماء فيها والترابا
٣ — ونافضا ، بمقلتى أعشاشها والغابا :
٤ — تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

٥ ــ أو ينشرن فى بويب الجناحين : كزهر يفتح الأفوافا .
٦ ــ ها هنا عند الضحى كان اللقاء
٧ ــ وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا .

فالسطر الأول يعلن فيه الشاعر عن الصورة الأساسية لتنويع التفعيلات، فاذا بهذا السطر يمثل شطرا من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) واذن فسوف يكون التنويع فى التفعيلات بين فاعلاتن ومستفعلن . ثم جاء السطر الثانى فاذا كله من فاعلاتن ، أما الثالث فمن مستفعلن . ثم يعود الشاعر فى البيت الرابع الى فاعلاتن . وبذلك تكون الدوره الموسيقية قد اكتملت . وهى لا تكتمل الا لكى تبدأ من جديد ، فاذا السطر الخامس بيت كامل من بحر الخفيف ، كالبيت الأول ، ثم يليه السادس من فاعلاتن ، فالسابع من مستفعلن ، وهكذا .

ان الشاعر يقصد من هذه التجربة ولا شك أن يستغل تنوعا محددا ومعترفا به لكى يخلق منه اطارا أوسع . فما دام ذوقنا يقبل التنويع فى التفعيلات على مستوى البيت فلماذا لا يقبل نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات ؟ وبعبارة أخرى نقول : لماذا يكون البيت الشعرى هو الوحدة الموسيقية التى تقبل تنويع التفعيلات ، ولا تكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات ؟

ولست أدرى ان كان الشاعر قد قصد من هذه التجربة الى أبعد من هذا . ومع ما لى من تحفظات على قيمة هذه التجربة أحب أن أتعرض هنا لما يمكن أن نسميه « علاقة التداخل » بين مختلف التفعيلات ، فبين بعض التفعيلات وبعضها الآخر تتحقق مثل هذه العلاقة ، فيتداخل عندئذ جزآن من تفعيلتين بحيث يمكن مع التكرار أن تسلم واحدة منهما الى

الأخرى . والتفعيلتان المستخدمتان فى تجربة السياب (فاعلاتن ـــ مستفعلن) من هذا النوع . فاذا قلنا مثلا :

فاعلاتن ـــ فاعلاتن ـــ فاعلا

تن فاعلا ـــ تن فاعلا ـــ تن فاعلا ... الخ

(مستفعلن ـــ مستفعلن ـــ مستفعلن)

كان السطر الثانى كله من مستفعلن ، كما هو ظاهر .

واذن فالانتقال من سطر مؤسس على فاعلاتن الى سطر مؤسس على مستفعلن ممكن ، بل انه لا تقف فى وجهه أى صعوبة فنية خاصة بطبيعة هاتين التفعيلتين سوى فى حالة خروج مستفعلن الى متفعلن ؛ فعند ذاك يستعصى انسياب فاعلاتن فى مستفعلن . ولكن متفعلن على كل حال ليست الا امكانية من امكانيات مستفعلن ؛ ويمكن فى حالتنا هذه التنازل عنها .

ولكن لعلنا لاحظنا فى المثال الذى أسلمت فيه فاعلاتن الى مستفعلن أن السطر الأول انتهى بالتفعيلة مجزوءة فصارت : فاعلا ، وأن جزءها الباقى (السبب الخفيف تن ـــ ه) هو الذى أدى ـــ باضافته الى بداية السطر الثانى الى مستفعلن . وفى ظنى أن الانتقال من فاعلاتن فى السطر الأول الى مستفعلن فى السطر الثانى لا يتيسر الا على هذا النحو . ولأضرب لذلك مثالا أرجو أن تتذوقه موسيقيا فحسب . فحين نقول مثلا :

لا تسلنى كيف جئنا ومتى

ما كنت أدرى لى يوما وطنا

لا تسلنى لا تسل

هذا كلام مفتعل .

يتضح لنا أن كل سطر بنية موسيقية مكتفية الى حد كبير بذاتها ، ومع ذلك فالسطران الأول والثالث من فاعلاتن ، فى حين أن الثانى والرابع من

مستفعلن . وفى ظنى أن هذه الأبيات مقبولة موسيقيا ، ولكن سر قبولنا لها هو أن هناك تداخلا موسيقيا خفيا بين السطر الأول والثانى ، ثم بين الثالث والرابع ؛ فأنت اذا ضممت كل بيتين لكى تزنهما موسيقيا معا لكانا جميعا من فاعلاتن ، ومن فاعلاتن وحدها .

فاذا عدنا الى تجربة السياب وجدنا استحالة انسياب التفعيلات بعضها فى بعض على هذا النحو ، مع أنه لم يستخدم سوى نفس التفعيلتين اللتين استخدمناهما هنا ، أعنى فاعلاتن ومستفعلن . والسبب فى هذا ــ عندي ــ يرجع الى أنه فى السطور التى أسسها على فاعلاتن لم يترك التفعيلة الأخيرة مفتوحة ، أى لم يجتزىء منها بـ (فاعلا) ؛ وانما استخدمها كاملة ، أى (فاعلاتن) ، ومن ثم ظهر النتوء فى ابتداء البيت بـ (مستفعلن) . فأنت اذا وزنت بيته الثانى مثلا كان هكذا :

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاعلاتن

يليه البيت الثالث ووزنه :

متفعلن (مستفعلن) ــ متفعلن (مستفعلن) ــ مستفعلن ــ مفعولن (مستفعلن) ومن ثم يستحيل انسياب السطر الأول فى الثانى موسيقيا ، لأنه يستحيل أولا اجراء البيتين معا ــ موسيقيا ــ على فاعلاتن .

واذن فتجربة التنويع بين التفعيلات من سطر لسطر ممكنة ، بخاصة التنويع بين التفعيلات التى بينها « علاقة تداخل » ، ولكن لابد لانجاز هذا بصورة مقبولة من مراعاة هذا التداخل وتحقيقه ، كما بينا بصورة عملية فى المثال الذى مثلنا به .

أما تجربة السياب الثانية فقد صنعهـا فى قصيدتين أخريين من نفس الديوان ، الأولى هى قصيدة « ها .. ها .. هوه » والثانية هى « يا غروب

الروح » . وهى تجربة أقل خطرا بكثير من التجربة الأولى . فقد استخدم الشاعر فى القصيدة الأولى بحر الطويل ، والتزم فيها بالنظام التقليدى للبيت ، فصارت (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ، وهى زنة الشطر التقليدي ، هى الوحدة الموسيقية المتكررة فى بقية الأشطر ، الا فى بعض الأسطر ، وهنا موضع التجربة ، فقد كان يكتفى فيها بنصف زنة الشطرة ، أى بـ (فعولن مفاعلن) .

يقول الشاعر فى هذه القصيدة :

تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفى عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر

فالسطور الأولى تمثل ثلاث شطرات كاملة من بحر الطويل ، أما السطر الرابع فيمثل النصف الأخير من الشطرة . فاذا لاحظنا هنا أن نظام التقفية هو النظام التقليدى كذلك أمكننا أن نكتب هذه السطور على النحو التالى :

تنامين أنت الآن والليل مقمر أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفى عالم الأحلام من كل دوحة تلقاك معبر

ومن هذه الصورة يتضح لنا أننا بازاء بيتين يتبعان الشكل الموسيقى التقليدى ، كل ما فى الأمر أن حشو البيت الثانى ناقص . وكان من الممكن أن يتم البيت على النحو التالى مثلا :

وفى عالم الأحلام من كل دوحة (تلقاك ظل أو) تلقاك معبر

وعندئذ يكون اطار البيتين قد اكتمل وفقا للشكل التقليدى . ولكن لماذا لم يتم الشاعر نفسه البيتين على هذا النحو ؟ هنا تكمن القيمة الحقيقية للتجربة ؛ فمن أهم عيوب الاطار الكامل للبيت أن الشاعر — مهما تكن مقدرته الشعرية — كثيرا ما يجد نفسه مضطرا لصنع حشو فى الكلام داخل البيت حتى يصل الى قافيته . وما دام من أسس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول الانسان مافى نفسه ، وألا يختلق الكلام اختلاقا ، فان أول ما كان الشاعر مطالبا به فى هذه التجربة هو التخلص من الحشو ولم يشأ السياب أن يقول فى بيتيه هذين أكثر مما قال ، وهو من ثم لم يجد ضرورة لأن يكمل اطار البيتين بأى كلام .

هذه التجربة اذن لا تعدو أن تكون تصرفا محدودا فى الاطار التقليدى للبيت ، تبرز لنا عمليا كيف يصطدم الشاعر بضرورات لا مبرر لها نفسيا فى ذلك الاطار .

ويظل التنويع فى التفعيلات ، الذى يتمثل لنا هنا ، هو ذلك التنويع الذى نعرفه فى الشكل التقليدى لبعض البحور القديمة . لكن الشاعر لم يكن — على الأرجح — يهدف الى اثبات هذه الحقيقة عمليا ، فليس هناك — فيما أظن — من ينكر ظاهرة الحشو فى الاطار التقليدى للبيت ، وانما كان الهدف — فيما يبدو لى — خلق نوع من المرونة فى آذاننا لتلقى أشكال موسيقية غير مألوفة لنا داخل أشكال مألوفة . فما تكاد آذاننا تستنيم فى المثال السابق الى وزن الطويل فى صورته الكاملة خلال الشطرات الثلاث الأولى حتى تلتقى فى الشطر (أو السطر) الرابع بما يفيق ، ولا أقول بما يصدم . فلا شك فى أن السطر الرابع قد أحدث فى آذاننا تنبها مفاجئا ، ولكننا لم نستطع أن ننكره ، لأنه فى الوقت الذى

بدأ نيه هذا السطر غريبا بعض الشيء على الاطار الذى كنا قد أخذنا نتحرك فيه موسيقيا اذا بالشاعر يحكم الربط بينه وبين الاطار العام ، وذلك من خلال استخدامه فى هذا السطر تفعيلتين سبق استخدامهما فى الشطرات الأولى وبنفس الترتيب ، ثم من خلال ربطه هذا السطر نغميا بالشطرات الأولى من خلال التقفية . وعندما يفقد هذا السطر هذا الربط النغمى يبدو بحق ناتئا موسيقيا ، صادما لآذاننا . فالشاعر يقول مثلا ، بعد السطور الماضية مباشرة :

وباب غفا بين الشجيرات أخضر
لقد أثمر الصمت (الذى كان يثمر
مع الضبح بالبوقات أو نوح بائع) ،
بتين من الذكرى وكرم يقطر
(على كل شارع)
فيحسو ويسكر
برفق فلا يهذى ولا يتنمر

فواضح هنا أن فقدان الربط النغمى عن طريق التقفية فى قوله « على كل شارع » قد جعل هذا السطر ناتئا ، وكان من الممكن الغاؤه نهائيا ، أو كانت التقفية لازمة له حتى يمكن تقبله ، كما حدث فى قوله « فيحسو ويسكر » .

ومن ثم يمكننا أن نقول انه لا يكفى التفكير العقلانى فى أى تجربة جديدة فى الاطار الموسيقى للقصيدة ، وانما تنجح التجربة أو تخفق من خلال التحقيق العملى لها فى الشعر نفسه ؛ فعند ذاك يكون هذا التحقيق العملى هو موضع النظر ، وعند ذاك يسهل علينا أن نستكشف النجاح والإخفاق .

ولئن كانت التجربة مخفقة فى هذا المثال الأخير للسبب الذى بيناه لقد نجحت فى المقطع الثانى من القصيدة حيث يقول الشاعر

رأيت الذى لو صدق الحلم نفسه
لمد لك الفسا
وطوق خصرا منك واحتاز معصما
لقد كنت شمسه
وشاء احراقا فنك فالقلب يصهر
فيدو ، على خديك والثغر ، أحمر
وفى لهف يحسو ويحسو فيسكر

ففى هذا المقطع يبدو التنويع واضحا ومقبولا ، وان كان الربط النغمى يظهر معكوسا (كما هو بين الشطر الثانى المجزوء والشطر الثالث الكامل) أو متباعدا سيئا ما (كما هو بين الشطر الأول والشطر الرابع المجزوء)

أما القصيدة الثانيه فشكل التجربه فيها لا يختلف عنه فى القصيدة الأولى ، الا فى اختلاف الوزن الأساسى واختلاف التفعيلات المتنوعة فيه تبيجه لذلك ، ولهذا أكتفى بأن أسوق منها هنا مثالا يقول الشاعر فى مطلع القصيده

يا غربة الروح فى دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأئتلق
فيها ولا أفق
يطير فيه خيالى ساعة السحر

والتجربة هنا ، كما هو ظاهر ، لا تختلف عن التجربة الأولى الا فى استخدام البحر

وفى تقويم هاتين التجربتين — فى ضوء موضوعنا الأساسى هنا ، وهو موضوع تنويع التفعيلات فى السطر الشعرى — يمكننا أن نقول ان تنويع التفعيلات فى السطر الشعرى الجديد غير متيسر — حتى الآن — الا داخل الاطار القديم نفسه . وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات ولكنه فى الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها فى الحالة الثانية .

* * *

والواقع أن التنويع بين التفعيلات لم يتيسر من قبل فى السطر الشعرى الواحد ، حيث كان السطر الشعرى يؤسس على تفعيلة موحدة ، وانما ظهر التنويع بين التفعيلات من سطر لسطر ، فيؤسس سطر على تفعيلة ، ويليه سطر مؤسس على تفعيلة أخرى .

وفى ديوان « الطين والأظافر » الذى ظهر فى عام ١٩٥٦ للشاعر السودانى محيى الدين فارس قصيدة بعنوان « موعدنا بعد غد » ، تصح موضعا للنظر هنا ؛ فقد خرج الشاعر فيها من وزن لوزن أكثر من مرة ، أعنى أن سطور القصيدة لا تلتزم بتفعيلة موحدة ، وانما تنوعت التفعيلات المستخدمة فيها من سطر لسطر .

فالقصيدة بدأت بسطر تنوعت فيه التفعيلة ، حيث اجتزأ الشاعر من بحر الخفيف بـ (فاعلاتن مستفعلن) ؛ واضطر لهذا أن يساوى فى الوزن بين كل السطور فى صدر القصيدة ، ثم اذا به يستمر على هذا فى ثلاثة عشر سطرا ينتهى عندها المقطع الأول من القصيدة . ثم يبدأ المقطع الثانى فاذا به يستخدم تفعيلة أخرى يكررها بحرية فى السطر ، وهى فعولن . يقول :

أنت لى .. أنت والهوى
والصبابات ... أنت لى

. . . .

مثلما حن جـدول
فى صباه لجـدول

* * *

(ولى ستكونين يا أخت روحى
فضاء يدفدف فيه جناحى) الخ

ثم يستمر خمسة وعشرين سطرا يستخدم فعولن هذه أساسا لكل السطور ثم ينتقل فى البيت السادس والعشرين الى تفعيلة أخرى هى مفاعلين . يقول :

معى ستسيرين .. رحمانة على الدرب .. درب الحياة الكبير
(فصاحت .. مثلما تقفز عصفورة
تضاحك حولها جدول) الخ

ثم يستمر الى نهاية هذا المقطع والمقطع الذى يليه بكامله ثم الى بداية المقطع الأخير من القصيدة يستخدم مفاعيلن أساسا لكل السطور

وربما كان من الواضح حتى الآن أن الشاعر لم ينتقل من تفعيلة الى تفعيلة الا مع انتقاله من مقطع الى مقطع . وفى المثال الأخير الذى سقناه لانجد أى علامة فى القصيدة توحى بأن المقطع انتهى عند (درب الحياة الكبير) ، وأن مقطعا جديدا يبدأ بقوله (فصاحت .. الخ) ، فالبيتان

متتاليان فى القصيدة هكذا كما أوردناهما . ولكن الشكل هنا لا يعنينا ، لأن هناك فاصلا معنويا بين البيتين يكفى لجعل البيت الثانى بداية لمقطع جديد مؤسس على تفعيلة جديدة . فبعد أن كان الشاعر فى المقطع الأول يتحدث عن نفسه وأحلامه ويمضى بذلك الى صديقته اذا به يتحول الى الحديث عنها ووقع كلامه منها ومدى تجاوبها معه . واذن فتغير التفعيلة هنا كذلك جاء مع تغير فى الموقف ، اقتضى مقطعا من نغم جديد .

واختلاف التفعيلة من مقطع لمقطع فى القصيدة ليس جديدا كل الجدة ، ففى محاولات التجديد فى الاطار الموسيقى للقصيدة على أيدى مدرسة التجديد الأولى كان من المألوف كذلك تنويع الأوزان أو على الأقل التوافق بين مقاطع القصيدة . وكثير من قصائد الشعر الجديد المعاصر تصطنع هذه الامكانية فى حالة انتقال الشاعر — بخاصة فى القصيدة الطويلة — من موقف شعورى الى آخر . فالتنويع اذن فى هذه الحدود قديم نسبيا ، ومعترف به على كل حال . ومن ثم لا نجد غضاضة فى ذلك التنويع الذى يلقاه فى قصيدة الشاعر محيى الدين فارس . ولكننا عندما نقرأ المقطع الأخير من هذه القصيدة نجد السطرين الأولين — كما سبق أن قلنا — مؤسسين على مفاعيلن ، ثم يأتى السطر الثالث فاذا هو من فعلن . يقول

وتحت ظلال صفصافة   مفاعلتن (مفاعيلن) ، مفاعيلن

على الشطآن مضيافة   مفاعيلن ، مفاعيلن

(ويدى فى يدها نهران

فعلن ، فاعل (فعلن ؟) [1] ، فعلن ، فعلن

رعشات ضلوع معطاءة) الخ .

---

(١) سنناقش ورود « فاعل » فى الخبب بعد قليل .

فهنا يبدو الانتقال من مفاعيلن الى فعلن لا مبرر له ، لأنه لم يصحب بداية مقطع جديد فى القصيدة ، أو يدل على انتقال شعوري فى الموقف ، أو لفتة شعورية خاصة . ومن هنا يبدو التنويع مفاجئا وصادما فى الوقت نفسه

ولعلنا الآن — من خلال عرضنا ومناقشتنا لتجارب التنويع الموسيقى داخل السطر الواحد ، وبين بعض السطور وبعض — نستطيع أن نخلص الى هذه النتائج :

أ — أن تنويع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن الا فى اطار الوزن التقليدى ، أى وفقا لنظام التنوع فى البحور المتنوعة التفعيلات. ولم تظهر حتى الآن تجربة للتأليف بين تفعيلات متنوعة فى السطر الواحد تخرج على ذلك النظام . وليس هذا قضاء نهائيا باستحالة استكشاف نسق جديد من التفعيلات المتنوعة

ب — أننا حين نأخذ باستقلال التكوين الموسيقى للبيت . مع استخدام تركيبة بعينها من التفعيلات المتنوعة فى السطر ، فاننا عندئذ نجد أنفسنا مضطرين فى الأسطر الأخرى لالتزام هذا النسق ، ونحن بذلك نكون قد استبدلنا بالاطار القديم للبيت اطارا مماثلا ، من حيث انه قائم على نفس الأساس .

ج — أننا مهما اجتزأنا من النظام الذى سرنا عليه فى بعض السطور بجزء منه فى سطر يقوم بمفرده فاننا مضطرون لالتزام نسق التفعيلات المستخدمة حتى فى هذا الجزء (فعولن مفاعيلن مثلا ، كما هو واضح فى تجربة السياب) .

د — أن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة الى سطر آخر

مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله الا فى الحالات الآتية :

١ ــ أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة .

٢ ــ أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال فى الموقف الشعورى .

٣ ــ فان لم يكن هذا ولا ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك « علاقة تداخل » بين التفعيلة المستخدمة فى السطر الأول والتفعيلة المستخدمة فى السطر الذى يليه ؛ على أن يدخل فى اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيا ، كما سبق أن بينا .

ويبقى بعد هذا بالنسبة للسطر الشعرى مشكلتان ؛ الأولى تتعلق بعدد التفعيلات التى يمكن استخدامها فى السطر الواحد ، والأخرى تتصل بطبيعة التفعيلات ذاتها وبقواعدها . وقد سبق أن تعرضت الشاعرة نازك الملائكة لهاتين المشكلتين فى كتابها ، ولهذا أجدنى مضطرا هنا لعرض وجهة نظرها ومناقشتها لعلنا نهتدى معا الى الحقيقة .

لقد أخذ الشاعر الحديث يستخدم فى السطر الواحد عددا من التفعيلات لم يكن يستخدم فى الأوزان القديمة . فالأوزان القديمة التى تتكون من ثلاث تفعيلات تتكرر فى الشطر الثانى مألوفة وكثيرة ، أما أن يكون البيت بشطريه مكونا من خمس تفعيلات أوسبع أو تسع فلم يكن ليحدث ؛ لأن التفعيلة الخامسة والسابعة والتاسعة تقف عندئذ بمفردها ؛ نظرا لأن شطرى البيت لابد أن يكونا متساويين . وتفسر المؤلفة هذه الظاهرة بقولها [1] إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين ؛ أولاهما أن العرب لم يكتبوا شطرا مدورا أطول من ثمانى تفعيلات ، وثانيهما أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول

---

(١) نفسه ص ١٠٢ .

وحده هو الثقيل فيه ، وانما لأنه أيضا ذو تسع تفعيلات . وهذا بيت من الأبيات التى تمثلت بها المؤلفة ، مكون من تسع تفعيلات :

« أرانى ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء ولا ثار حولى الصياح »

والمؤلفة تسمى كل هذا شطرا ، وتقول : « وليس لنا مفر من أن نعده شطرا واحدا ، لأن العـــدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله » .

ولست أدرى ما الذى يجعلنا مازلنا مرتبطين بفكرة البيت ذى الشطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة باطارها الخاص . ولست أذكر أن المؤلفة عابت فى كتابها أن يتكون السطر أحيانا من تفعيلة واحدة . فاذا اعترفنا بأن هذا ممكن الحدوث ـــ وهو يحدث كثيرا ـــ فى الشعر المعاصر الجديد ، أيمكن عندئذ أن نطلق على سطر كهذا لفظة شطر ؟ اننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدى يتكون شطراه معا من تفعيلتين . ومعنى هذا أن تسمية السطر الشعرى الجديد شطرا تسمية خاطئة ، وأفضل من هـــذا أن نسمى السطر سطرا ، وأن نستبعد من أذهاننا فكـــرة البيت ذى الشطرين المتساويين وأن نسمى كل مجموعة من السطور لها طبيعـــة ملتحمة « توقيعة Sone » ، وبذلك يكون السطر الشعرى جزءا من توقيعة موسيقية هى بذاتها تمثل جزءا من ايقاع القصيدة العام

وعلى هذا يمكننا أن نقبل فى السطر الشعرى تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات وخمسا وسبعا وتسعا تماما كما نقبل التفعيلتين والأربع والست والثمانى . ولست بعد هذا أحس أى ثقل أو نشوز فى البيت السابق ، كما أننى كذلك لم أحس بشىء من هذا وأنا أقرأ قصيدة المؤلفة الشاعرة نفسها « طريق العودة » حيث تقول :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل

فما لشذاه أفل

وفى لحظة عاد يدعى صريق الملل

فالبيت الأول مكون من ست تفعيلات ، والثانى من ثلاث ، والرابع من خمس وأنا على يقين من أن الشـــاعرة ذات الأذن المدربة والحس الشعرى المرهف كانت خليقة بأن تدرك ثقل هذه التفعيلات الخمس لو أنها كانت بحق ثقيلة لكنهـا بغير شك ليست ثقيلة وفى موسيقانا العربية ما يؤيد ذلك ، ففيها الأوزان الثنائية ، وفيها الأوزان الفردية ، وتسمى الأوزان العرجاء وهى ليست عرجاء لأن فيها نشوزا وانما لكونها فردية العدد وكثير من الألحان التى نستمع اليها فى هذه الموسيقى من هــذه الألحان العرجاء ، فلم نحس قط بأنها ثقيلة .

هذا فيما يختص بعدد التفعيلات التى يمكن استخدامها فى السـطر الواحد . ولا شك فى أن اطلاق الحرية للشاعر فى أن يستخدم من التفعيلات العدد الذى يراه قد ساعد ــ كما سبق أن قلنا ــ على خلق امكانيات ايقاعية للسطر غير منتهية ، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وان كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنويع موسيقى يشمل القصيدة كلها ان هذا التنويع فى طول الأسطر وقصرها انما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة .

أما فيما يختص بطبيعة التفعيلات وقواعدها أى ما يجوز فيها وما لا يجوز ، فأحسب أن الشعراء المعاصرين مقرون لها وملتزمون بها فاذا كانت مستفعلن مثلا يمكن أن ترد فى بحر الكامل بديلا من متفاعلن ، والعكس غير صحيح ، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعرى الجديد

المؤسس على مستفعلن ؛ فلا يستطيع الشاعر عندئذ أن يستخدم متفاعلن دون أن يوجه الى هذا الخطأ . وهذا راجع — كما سبق أن قلت — الى أن نظام التفعيلة القديم نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها ، وليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة للتفعيلة ، أو الاستغناء عنها بنظام أو أنظمة من الضربات الخفيفة والضربات الثقيلة

وكل ما ظهر من جديد فى هذا المجال هو استخدام (فاعل) فى وزن الخبب . وهي لم ترد من قبل فى الشعر القديم ولم ينبه اليها العروضيون . والشاعرة نازك الملائكة تنسبها لنفسها ، وهي تحدثنا أنها قد استخدمت هذه التفعيلة بطريقة لا شعورية فى أول قصيدة لها من الشعر الحر وكانت من بحر الخبب . وقد نبهها البعض آنذاك الى أنها ارتكبت بذلك خطأ عروضيا . فلما تأملت الموقف كان جوابها : « ان أذنى ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا فليس هو خطأ وقعت فيه وانما هو تطوير سرت اليه وأنا غافلة » . ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع فى بحر الخبب . لأن الأذن العربية تقبلها فيه واذن فلماذا لم يقرها العروضيون ؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة فى بحر عربى ضبط منذ عصور طويلة ؟ الواقع أنه ليس من حقى . كما أنه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك . انما يقرر القواعد القبول العام

ونحن نحمد للمؤلفة هذه اللهجة ، لكن المهم فى قصتها هذه أن الشاعر المحدث قد يخرج على قواعد الوزن القديم فيكتشف امكانيات موسيقية جديدة لا تقل فى وقعها عن الامكانيات المرصودة من قبل

على أن المؤلفة راحت تدافع عن كشفها لكى تمكن لتفعيلتها الجديدة فى الذوق العام ، فذهبت الى أن (فعلن ـــ ـــ ـــ ه = فاعل ـــ ه ـــ ـــ)

وأن هذا التساوي يتضح اذا ماكتبنا التفعيلتين بلغة الموسيقى .وتقول[1]
ولعلنا حريون فوق ذلك ، بأن نلتفت الى أن (فع لن) ليست الا مقلوب
(فاعل) والعكس صحيح أيضا . فلو قلنا (لن فع ، لن فع) لكانت مساوية
لقولنا (فاعل ، فاعل) . ولا يخفى أن ذلك كان سببا فى تفرع الخبب من
المتدارك الأصلى . ولكن هذا يجعل ورود « فاعل » فى الخبب سائغا مقبولا
حتى ليصح فى عقيدتى أن نكتب قصيدة خببية وزنها كما يلى :

فاعل فاعل مفتعلن

أقبل فجرك يا وطنى

ان الأذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد على وجه التنويع .
عبر وزن الخبب ؟

ثم تنهى المؤلفة هذا الدفاع بقولها : ورأيى أن اقرار ذلك قاعدة فى
بحر الخبب يضيف سعة وليونة الى هذا البحر .

وواضح بطبيعة الحال أن (فعلن) لا تساوى (فاعل) تماما انها قد
تنتسب الى دائرتها ، وهى بذلك تشبه (مستفعلن) و (مفاعيلن) حيث
ان الواحدة منهما هى مقلوب الأخرى ، وهما بالاضافة الى هذا متساويتان
من حيث عدد الحركات والسكنات ، لكننا أمع ذلك لا نستطيع أن نمزج
بينهما لا فى الرجز الذى تنتسب اليه (مستفعلن) ولا فى الهزج الذى تنتمى
اليه (مفاعيلن) . وبنفس هذه الحجة العروضية يمتنع دخول (فاعل) فى
الخبب وان تساوت مع تفعيلته الأساسية (فعلن) فى عدد الحركات
والسكنات . على أن هذا التساوى لا يلوح الا مع تكرار (فاعل) ؛
فعندئذ سرعان ما نجد (علفا) (علفا) وهلم ، فهذه الوحدة الجديدة

---

(١) نفسه ص ١١١ .

(عل فا) هى التى تساوى (فعلن) . وواضح أن هذا لن يستقيم فى حشو الخبب الا بزيادة سبب خفيف (فا) يفصل فى هذه الحالة بين (فعلن) و (عل فا) التى تساويها والتى قد تتكرر . فاذا خرجنا منها مرة أخرى الى (فعلن) كان لابد من اسقاط (عل) من التفعيلة السابقة عليها . وأمثل لهذا بالتفعيلات على النحو التالى :

فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن (فا) عل فا عل فا عل فا (عل) فعلن

ومعروف فى العروض القديم أن زيادة سبب خفيف على التفعيلة لا يمكن أن يرد فى الحشو ، وأنه يرد بقلة فى أول صدر البيت وفى أول عجزه ، وهو يعد عندئذ علة من العلل الجارية مجرى الزحاف . ويسميه العروضيون الخزم ، أما حذف (عل) من التفعيلة الرابعة فى السطر الثانى فلا أعرف له وجها .

فأما اذا جاءت (فاعل) فى أول البيت كما هو الحال فى المثال الذى قدمته المؤلفة ، فانه يتحتم فى هذه المرة حذف سبب خفيف من أوله فقولنا :

أقبل فجرك يا وطنى

فاعل فاعل مفتعلن

وهو ما صح فى عقيدة الشاعرة ، يكون أكثر صحة لو أننا رددنا اليه السبب الخفيف المحذوف من أوله ، الذى ورطنا فى الوقت نفسه فى (مفتعلن) التى هى فى الحقيقة سبب خفيف (مفـ) أضيف الى التفعيلة الأساسية للخبب (تعلن) أى (فعلن) . فلو أننا قرأنا البيت هكذا :

(قد) أقبل فجرك يا وطنى

فعلن فعلن فعلن فعلن

اذن لاستقام ميزان الخبب .

ولم أشأ من هذه المناقشة العروضية لمشكلة دخول (فاعل) فى حشو الخبب الا أن أبين أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام فاعل فى الخبب ؛ ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة . وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب ، بعد أن تفشت فى قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفى ظنى أنه لم يمكن لهذه التفعيلة فى الذوق ، ولم يكثر استخدامها فى الشعر الجديد ، الا لأن بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (أى فعلن) ما سميناه بعلاقة التداخل .

* * *

موسيقية الجملة الشعرية :

أما الصورة الثالثة من صور التشكيل الموسيقى للشعر الجديد فصورة الجملة الشعرية ، وهى — كما قلنا — الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعرى . فاذا كان السطر الشعرى بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة ، يصل امتداده الزمنى فى بعض الأحيان وفى أقصى الحالات الى تسع تفعيلات ، واذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها وان مثلت جزئية ترتبط موسيقيا بباقى الجزئيات وتتفاعل معها — فان الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وان ظلت محتفظة بكل خصائصه فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا الى خمسة أسطر أو أكثر ولهذا الامتداد اعتبارات نرجو أن نعرض لها الآن ، لكن الجملة تظل — مع هذه الاعتبارات — بنية موسيقية مكتفية

بذاتها. وان مثلت فى الوقت نفسه جزئية من بنية عضـوية أعم هى القصيدة .

وكل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشـعورية فى النفس فى بعض الأحيان فتبلغ حداً من الطـول لا يقبله اطار البيت التقليدى المحدود الطول ، المغلق بثقل القافية ، كما لا يكفيه السطر الشعرى الواحد وان امتد زمنيا الى تسع تفعيلات . وقد كان الشاعر التقليدى مضطرا ـــ بحكم تحركه عمليا فى اطار البيت ـــ لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات ، أى عدة وحدات موسيقية ، ينفصل بعضها عن بعض ويستقل ومعنى هذا أن الدفقة الشعورية الممتدة لا تظفر من الشاعر ببنية موسيقية موحدة وموازية ومساوية لهذه الدفقة

وضرورة الاخلاص لطبيعة الشعور الذى تتحرك به النفس تقضى بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها ـــ والمقوم الموسيقى بصفة أساسية فيها ـــ طليقة تتحرك مع هذا الشعور فى مرونة وطواعية . ونحن نصدر فى هذا الحكم عن تسليم مبدئى بحقيقة أن التعبير ملك وتابع الشعور ليس العكس فاذا كنا بسبيل دفقة شعورية ممتدة فينبغى أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق وقد كان الخروج الى السطر الشعرى وسيلة ناجحة لاحداث هـذا النوع من التساوق الحالى بين الشعور وصورة التعبير ، فكان السطرُ ينتهى مع الدفقة ، فان كانت قصيرة قصر ، وان كانت ممتدة امتد ولكن لعله قد تبين للشعراء أن السطر مهما امتد فان له طولا « معقولا » لا يستطيع أن يجاوزه ، وأن الدفقة قد تمتد فى بعض الأحيان الى مدى أبعد ومن ثم يمكن أن يقال ان فكرة السطر الشعرى قد حلت مشكلة الدفقة

السريعة أو القصيرة ، ولكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة الا جزئيا ، وكان لابد عندئذ من تطويع الشكل التعبيرى للشعور : مهما امتدت دفقة هذا الشعور . ومن هنا كان لابد من الخروج الى ما سميناه بالجملة الشعرية .

والجملة الشعرية نفس واحد ممتد ، يشغل أكثر من سطر . فاذا استعصى من الناحية البيولوجية — كما سبق أن أوضحنا — أن يمتد زمن النفس الواحد لكى يكفى لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة حين تمتد فى عدة أسطر وقفات يستطيع الانسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا . وليس حتما عندئذ أن يحدث هذا عند نهاية كل سطر ، أو عند نهاية أى سطر ، وانما قد يحدث هذا التوقف كذلك داخل السطور نفسها ، فليس لهذا قاعدة ، ولا يمكن أن تكون له قاعدة ، وانما هى مسألة جمالية صرف ، ينجح الشاعر أو يخفق فى تحقيقها . وكان الأولى أن أقول : تنجح فيها نحن قراء الشعر أو نخفق ، فقدراتنا نحن على القراءة تختلف ، فقد يكون فى مقدور أحدنا أن يقرأ ثلاثة أسطر فى نفس واحد قراءة شعرية سليمة ، فى حين ينقطع النفس بآخر فى منتصف الطريق . أقول انه كان الأولى أن أرد الأمر كله الى قدراتنا نحن القراء ، ولكن ليس من السهل اعفاء الشاعر هنا نهائيا من المسئولية ، فهو مطالب كذلك بأن يتيح لنا فرصة التوقف أحيانا داخل الجملة دون أن يمزق هذا التوقف خاصية التدفق الشعورى من جهة ، ودون أن يمزق الترابط المعنوى للكلام كذلك .

ونسوق الآن مثالا للجملة الشعرية من قصيدة « أحبينى » للسياب ، وهو بسبيل الحديث عن صويحباته . يقول :

وكل شبابها كان انتظارا لى على شط يهوم فوقه القمر
وتنعس فى حماه الطير رشّ نعاسها المطر
فنبهها ، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ، ناعسة :
تؤج النور مرتعشا قوادمها . وتخفق فى خوافيها
ظلال الليل . أين أصيلنا الصيفى فى جيكور ؟

والسطر الأول هنا قائم — موسيقيا — بذاته ، وقد أوردناه هنا لكى يتضح السياق المعنوى فحسب . أما الأسطر الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة ، تتكون من خمس عشرة تفعيلة اذا نحن توقفنا عند كلمة « الليل » فى السطر الأخير ، ومن ثمانى عشرة تفعيلة اذا نحن امتددنا الى نهاية السطر . والواقع أننا لا نستطيع الا أن نمتد بالقراءة الى نهاية السطر ، لأنه مع امكان قيام جملته الأخيرة (أين أصيلنا الصيفى فى جيكور ؟) مستقلة معنويا فانها من الناحية الشعورية امتداد للجملة الرئيسية لا يمكن فصله . وليس فى وسعنا أن تتمثل فى هذه الجملة كل سطر على أنه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها ، بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها ببداياتها التحاما قويا . ولما كان من الصعب قراءة هذه الجملة الممتدة فى أربعة أسطر فى نفس واحد فاننا نجد أنفسنا مضطرين للتوقف من آن لآن توقفا يختلف طولا وقصرا . فنحن لا نكاد نتوقف بعد كلمة « الطير » حتى ننطق بما يليها . وكذلك الحال بعد كلمة « المطر » ، ولكننا نتوقف توقفا مليا بعض الشيء عند مواضع الفصلات (ينبغى أن أذكر أن هذه الفصلات من وضعى ولم يضعها الشاعر نفسه ، الا الفاصلة التى بعد قوله « قوادمها » فهى من وضعه) وكان المتوقع أن نتوقف توقفا أطول بعد كلمة الليل ، حيث وضع الشاعر نقطة علامة على نهاية الجملة ، ولكننا مع ذلك لا نتوقف هنا الا لكى ننطق على الفور ببقية

الكلام ؛ فالنقطة هنا علامة على انتهاء الكلام « لغويا » ، أما « شعوريا » فالكلام ممتد ولا شك .

ومن هذا المثال يتضح لنا أن نهايات السطور لم تكن نهايات صوتية يمكن التوقف عندها ، وانما جاءت الوقفات في خلال السطور وعلى هذا لم تعد هذه السطور سطورا شعرية تقوم ــ من الناحية الصوتية ــ بذاتها ، وانما نحن هنا بازاء جملة شعرية ممتدة يتدفق فيها الشعور ، ولكنها ليست كذلك نفسا واحدا ، حيث تتخللها امكانيات للتوقف الذي يسترد فيه القارىء أنفاسه من حين لآخر . وفي ظني أن الاحساس بجمال الجملة موسيقيا يرجع الى تنسيق الدفقة الشعورية في المدى الزمني تنسيقا يفرض نفسه على توترنا العصبي فينسق بدوره ذبذباتنا الشعورية تنسيقا خاصا .

وينبغي أن نقرر أخيرا أنه ليس من الضروري أن يكتب الشعر الجديد بطريقة الجملة ، فما يزال للسطر الشعري فعاليته ، وانما هي امكانية يستغلها الشاعر عند الحاجة ، ولذلك نجده يستخدم في القصيدة الواحدة المنهجين معا : منهج السطر ومنهج الجملة ، وفقا لما يقتضيه الشعور المعبر عنه وكذلك ليس منهج الجملة جديدا كل الجدة ، ولكنه صاحب حركة التجديد الأخيرة منذ البداية ، فعرفناه في الشعر المبكر للسياب نفسه ، وللبياتي وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهم من الرواد كل ما في الأمر أن منهج الجملة هذا قد أخذ يستحوذ شيئا فشيئا على الشعراء حتى كثر استخدامهم له في شعرهم ، ووجدنا من شعراء الجيل الجديد ، كالشاعر السوداني صلاح أحمد ابراهيم مثلا ، من يكثرون من استخدام هذا المنهج . والمسألة بعد مسألة طبيعة وميل وتأثر

مشكلة القافية :

بقيت قضية أخيرة وخطيرة من قضايا التشكيل الموسيقى الجديد للقصيدة ، وأعنى بها قضية القافية . وقد مرت بنا من قبل محاولات التنويع المختلفة فى القوافى بما يؤكد الاحساس برتابة وقعها فى نظامها التقليدى . ومن ثم لا يكون غريبا أن تخرج حركة التجديد الأخيرة بتصور جديد للقافية ، يستبعد منها كل عوامل الاملال والرتابة من جهة ، ويجعل منها عنصرا موسيقيا فعالا بحق .

على أنه حين اختفى النظام القديم للقافية من الاطار الجديد للقصيدة حسب البعض — بشىء من التسرع — أن هذا الاطار قد أهمل شأن القافية بل ألغاها . والحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية اذا كنا نقصد الدور الفنى الذى تلعبه فى موسيقى القصيدة ، فالقافية قائمة فى الشعر المعاصر الجديد وان أخذت شكلا آخر هو فى الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة . ولست أدرى أواضح لمن يتحدثون عن القافية القديمة أن القافية شىء وحروف الروى شىء آخر ؟ ان كل من يقرأ فى كتب العروض يعرف أن القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة ، أى أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات ، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذى للأوزان أما الروى فلابد أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الاطار الموسيقى الا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . فاذا اتضح هذا تبين لنا أن كل ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعرى بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته . وهذا ما هو قائم فى الشعر الجديد . أما حرف الروى الذى يتكرر فى نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث انه [illegible] نفسه على

يفرضه

القافية من جهة ، وعامل املال لتكراره المستمر — سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن — فى سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى . ومن هنا كان الفاصل فى مقدرة الشاعر حصيلته اللغوية . وقد حدثنا الشاعر القديم كيف أنه كان يبيت الليالى يقتنص القوافى وهو اشكال عانى منه القدامى أنفسهم ، من صدر منهم عن طبع أو عن صنعة . ولو أنهم اكتفوا بالقافية دون الروى لما ألزموا أنفسهم ببعض المعانى التى سيقوا اليها فحولتهم عما كانوا يريدون الافضاء به من ذوات أنفسهم .

القافية القديمة اذن قد تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية ، ولكنها بعد هذا تشل حركة التموج والتلوين الموسيقى فى القصيدة شلا . أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروى ، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروى صوتا متنقلا ، قد يختلف من سطر الى آخر وقد يتفق ، وفقا لما يحتاجه الاطار الموسيقى العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية هى أنسب صوت أو كلمة ينتهى بها السطر الشعرى بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر التالى . القافية الجديدة اذن كلمة تتيح للقارىء الوقوف والحركة فى آن واحد ، فى حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارىء . واذا كنا منذ زمن قد رفضنا فكرة وحدة البيت فطبيعى أن نرفض الآن وحدة الروى ، وأن نشكل القافية على النحو الذى بينته ، فنضمن بذلك مرونة الأداء ، وارتباط أبيات القصيدة موسيقيا ارتباطا عضويا كلنا قد صرنا الآن ندركه . ولعله من هذا يتضح لنا كيف أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراسا من القديمة ، فهى لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد أساسا على الحاسة الموسيقية

لدى الشاعر ، فضلا عن الحصيلة اللغوية . فهناك دائما كلمة واحدة هى أصلح كلمة يمكن أن ينتهى بها السطر الشعرى ، وعلى الشاعر أن يبحث عنها فى كل مفردات اللغة ، وليس فى هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروى — ما يهديه للعثور عليها ، وانما هناك السياق الموسيقى فحسب .

وطبيعى أن هذا التحديد للقافية لا يصح الا بالنسبة للسطر الشعرى ، أما اذا كنا بازاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقا للبحث عن وقفة موسيقية مريحة فى نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعرى ، وانما ترد هذه الوقفات حسبما يقتضى النفس الشعرى وطبيعة التدفق الموسيقى الذى يمليه الشعور . عند ذاك قد ترد الوقفات فى نهاية السطر — دون التزام — كما ترد فى أثنائه .

وفى حالة السطر الشعرى قد يلتزم الشاعر بحرف روى واحد فى عدة أسطر ، لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين ، ولكنه سرعان ما ينتقل منه الى أصوات أخرى . فاذا هو استمر فى القصيدة كلها يستخدم جرسا واحدا (حرف روى) فى نهاية أسطرها فانه يكون عندئذ عرضة للوقوع فى الرتابة والاملال . وقد فاتت هذه الحقيقة السيدة نازك الملائكة حين تعرضت لنماذج من الشعر الجديد تمثل هذه الظاهرة . فهى تشير [1] الى قصيدتين احداهما مرسلة والأخرى ذات قافية ، ثم تقارن بينهما من الناحية الموسيقية . ومن القصيدة المرسلة أوردت قول الشاعر صلاح عبد الصبور :

---

(١) نفسه ص ١٦٢ .

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لجاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون

ثم قالت : كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية ، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبرة فأين هى من قصيدة نزار قبانى من (الكامل) :

ولمحت طوق الياسمين
فى الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
« لا شيء يستدعى انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

وعبارة المؤلفة « فأين هى من .. » الخ تعنى أنها تفضل قصيدة نزار ، لأن وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها فى هذا كل المخالفة ، فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم ان علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافى طبيعة الشعر الجديد . والواقع أن أبيات نزار ليست من الشعر الجديد . فاذا نحن حذفنا كلمة « وتقهقهين » كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء الكامل مقفاة ، البيت الأول منها مصرع . ترى أيعنى هذا أن المؤلفة ما زالت تجد فى اطار القصيدة القديم ، حيث البيت الكامل ذو الشطرين

المتساويين والقافية ذات الروى الموحد ، وقعا أجمل ونبرة أعلى من اطار القصيدة الجديد ؟

ومهما يكن من شيء فانني أحس ، خالصا مخلصا ، أن أبيات صلاح أوقع موسيقية من أبيات نزار ، مع استغنائها عن حرف الروى المشترك فى نهاية السطور . وأبدأ ببيان ما يصدمنى فى أبيات نزار . فالمقطع (ين) الذى ينهى به قوافيه ثقيل بطبيعته . فاذا ما تكرر زاده التكرار ثقلا والتكرار ان لم يكن له مبرر نفسى عد املالا وسخفا . على أن هناك سببا آخر يرتبط بجماليات البيت القديم ذى الشطرين ، وهو أن القافية فيه هى نقطة الارتكاز الموسيقية ، ومن ثم تجدنا نتغافل عن أى بناء موسيقى داخلى فى البيت ، لأننا مطمئنون عندئذ الى أن نقطة الارتكاز فى القافية سوف تعوض كل شيء . أما فى أبيات صلاح فالأمر يختلف عن هذا . ان فى نهاية كل سطر نقطة ارتكاز من غير شك تتمثل فى القافية (لأن هذه الأبيات مقفاة وان لم تلتزم حرف روى فى كل السطور) ، غير أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة ، وليست كذلك من القوة والثقل (مثل ين المتكررة) بحيث تلهينا عن أى نقط ارتكاز أخرى . ففى داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة التى للقافية وأرجو من القارىء أن يسأل نفسه ما اذا كان يحس بوقع لأبيات صلاح فى نفسه أقوى من وقع أبيات نزار ، كما أدعوه الى الوقوف عند نقط الارتكاز التالية (ظهر الطريق عصابة) (متعذبين كآلهة) (والزمن المقيت ـــ طال الكلام) ، فلو تمعن فيها القارىء لأدرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة فى كل الأبيات لا المتركزة فى نهاياتها .

على أن الملاحظ أن الشعراء الجدد كثيرا ما يلتزمون فى القصيدة الواحدة بجرسين أو ثلاثة ينهون بها سطور القصيدة مع شيء من التلوين

والتنويع . يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته « البطل » مثـــلا :

فلنملأ الطريق ، هذا هو ركب المنتصر

هذى يداه ، وجهه ، ابتسامته

جبينه الذى يموج بالغضون

هذا الذى سعى اليه ألف سيف وانكسر

هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون

هذا الذى مشى على أيدى المنون

وعاد باسما ، كما يعود زارع تنسم المطر

كما يعود عاشق من السفر

فواضح أنه قد استخدم فى سبعة أسطر من هذه الثمانية جرسين اثنين هما الراء الساكنة والنون المسبوقة بحرف المد . ونفس هذه النسبة صحيحة بالقياس للقصيدة كلها . وواضح كذلك أن كل سطر يقبل التوقف عند نهايته . لكن الشاعر لم يكرر جرسا واحدا فى القصيدة كلها ، بل انه لم يلتزم بالجرسين اللذين ارتاح لهما كل الالتزام ، فقد رأينا كيف أنهى السطر الثانى بجرس مخالف (الهاء الساكنة) ، وكان هذا الجرس أنسب ما يكون نهاية لذلك السطر . وأنا واثق هنا من أن الشاعر لم يفكر فى التزام جرسين اثنين بعينهما فى القصيدة ، بل لعله لم ينتبه أصلا الى هذا الذى صنع ، ولذلك لم يجد ما يمنعه من أن يستخدم جرسا مختلفا فى نهاية بعض السطور ، بل أكثر من جرس . أما التعمد (وهو أسوأ ما يكون عندما يلتزم الشاعر بجرس واحد ينهى به كل سطور القصيدة) فيجافى جماليات القافية الجديدة .

فاذا تركنا الجرس الأخير للسطر الشعرى (جرف الروى) وتدبرنا شكل التركيبة الموسيقية التى ينتهى بها السطر (القافية) ظهرت بعض المشكلات - من ذلك ما سبق أن ناقشناه فى دراستنا لطبيعة التفعيلة وضرورة ورود (فاعلن) فى نهاية « السريع » ، ولا حاجة بنا للعودة الى هذا الآن . وفى ضوء تلك المناقشة السابقة نفسها يمكننا أن تدبر كذلك القضية التى أثارتها السيدة نازك الملائكة [1] ، أعنى قضية خلط النهايات العروضية للوزن الواحد فى القصيدة الواحدة فالصورة القديمة للقصيدة كانت تشترط التزام الشاعر بشكل واحد من الأشكال التى يمكن أن ينتهى بها الشطر فى كل القصيدة . والمؤلفة تريد أن تلزم الشاعر المعاصر بنفس القاعدة ، مع أن شكل القصيدة الجديدة يختلف اختلافا جوهريا عن الشكل القديم . وهذه هى دائما المفارقة التى تجعل ما رصدته المؤلفة من أخطاء فى الشكل الجديد لا قيمة له ، والا ففيم يختلف الشكلان ؟ . ومن ثم عابت نهايات أبيات جورج غانم :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميا (متفاعلاتن)
وعزاؤهم أن الحياة تقول للابطال هيا (متفاعلاتن)
منا الصدى منى (فعلن)
من مقلتى وفمى (فعلن)
فأحسه نارا ووعدا وارتقابا للغد (متفاعلن)

وتعلن بقولها : « هذه خمسة أشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت فى (ضربها) أربعا من تشكيلات البحر الكامل . والأذن العربية لا تقبل فى القصيدة الواحدة الا تشكيلة واحدة » . أجل ولكن فى أى شكل من أشكال القصيدة لا تقبل الأذن العربية الا تشكيلة واحدة ؟

---

(١) نفسه ص ٧١ .

ان الميزان الجديد الذى يمكن أن تقوم به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن أن يكون هو الميزان القديم بحذافيره ؛ لأننا ننظر الى كل قصيدة جديدة على أنها قطعة موسيقية فى ذاتها وغير متكررة فى قصائد أخرى . ففى حين تتماثل موسيقى القصائد التقليدية التى كتبت من بحر الكامل مثلا نجد لكل قصيدة جديدة من القصائد التى أسست على تفعيلة الكامل (متفاعلن) صورة موسيقية خاصة ووقعا خاصا . فالاشتراك فى التفعيلة لم يعد الشىء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشأن فى القصائد القديمة الجارية على وزن واحد ، وانما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين فى الايقاع ، سواء فى حشو السطر أو فى نهايته ؛ وفى علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية . والالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة فى نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية الا نوعا من الايقاع الرتيب .

أما بالنسبة للجملة الشعرية فقد قلنا ان الوقفات الداخلية تؤدى دور القافية فى اتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معا . وهى عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة فى نهاية السطر الشعرى . ومع ذلك فقد حرص الشعراء غالبا فى كتابتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر فى الجملة ؛ أى آخر الجملة ؛ بقافية وروى يتكرران فى جمل أخرى . ولعلهم لا يلجأون لهذا الا لاحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكى تحدث توازنا موسيقيا فى القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا الا عندما تطول الجملة الشعرية ؛ كالجملة التى سبق أن تعرضنا لها من شعر السياب . أما عندما تقصر فاننا سرعان ما نتمثل روح القصيدة القديم . وقد تبين لى — من تدبرى لدواوين الشاعر خليل حاوى — أن الصورة الأساسية لبنية قصائده الموسيقية تقوم فى الغالب على أساس

سطور طويلة (لا جمل) يصل المدى الزمنى للسطر منها أحيانا الى ثمانى تفعيلات أو تسع ، وان قسم السطر بعد ذلك فى عدة أسطر . وقد سبق أن عبث على بعض الشعراء تقسيمهم لأبيات القصيدة التقليدية حتى تبدو فى صورتها مشاكلة للاطار الجديد . وهنا لا أستطيع أن أقول ان الشاعر خليل حاوى يصنع نفس الشيء ، لأنه لا يقسم « البيت » فى أكثر من سطر ، وانما يقسم « السطر » نفسه فى أكثر من سطر . مثال ذلك — ومعظم شعره يصح مثالا على هذا — قوله فى قصيدته « البحار والدرويش » :

بعد أن عانى دوار البحر ،
والضوء المداجى عبر عتمات الطريق
ومدى للمجهول ينشق عن المجهول ،
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح
رماه الريح للشرق العريق

فهذه الأسطر التسعة كان ينبغى كتابتها فى خمسة أسطر هكذا :

بعد أن عانى دوار البحر والضوء المداجى عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ، عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح رماه الريح للشرق العريق

كان ينبغي كتابتها هكذا لأن أطول سطر منها لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات ؛ فهذا العدد مقبول بالنسبة للسطر الشعري ؛ بل هو مقبول كذلك بالنسبة لنظام تفعيلات البيت الشعرى من الرمل (أى فاعلاتن ست مرات) . ومع أن كل الأسطر فى هذه الصورة الأخيرة تنتهى بقافية موحدة وروى موحد فاننا لا نستطيع أن نعدها أبياتا من النسق القديم ، وذلك لأن عدد التفعيلات فيها مختلف ؛ فالسطر الأول يتكون من ست تفعيلات ، والثانى من خمس ، والثالث من ثلاث ، ثم يعود الرابع فيتكون من ست تفعيلات ؛ يليه الخامس والأخير فيتكون من خمس تفعيلات . وهذه المخالفة فى الطول تمنعنا من أن نعد هذه السطور أبياتا ؛ فقد تخلصت هذه المقطوعة بحق من اطار البيت ، ولكننا عندما تدبر القافية والروى نجد أنفسنا نواجه فى هذه المقطوعة صورة الاطار الموسيقى الجديد الذى يلتزم مع ذلك بقافية موحدة . وقد مر بنا نموذج لذلك من شعر نزار قبانى وبينا موقفنا منه . ولكننى أرى من حق الشاعر خليل حاوى علينا هنا أن نقرر أنه لا يلتزم بالقافية الموحدة فى كل القصيدة ، وانما الأغلب على شعره التزام القافية الموحدة فى عدد محدود من الأسطر ، ثم الانتقال بعدها الى قافية أخرى تتكرر فى عدد محدود كذلك من الأسطر ؛ وهكذا . لنقرأ مثلا قوله فى بداية المقطع الثانى من قصيدته « عودة الى سدوم » :

١ — وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق ، للبيت المخرب

٢ — فيه أطمار أبى ، عكازه (١)

ويضىء البيت خفاش مذهب

٣ — دونه يخشع أهلى ، اخوتى ...

نسل السبايا

---

(١) واضح أن لهذا السطر تقفية مستقلة .

٤ ـــ خلفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا
٥ ـــ خرقا ، ممسحة فى فندق الشرق الكبير
٦ ـــ بنتهم تستمرىء الناب الذى يغرز
فى البض الحرير

فهذه الأسطر الشعرية الستة (كما هو واضح من الترقيم الذى وضعناه ولا حاجة بنا الى اعادة كتابتها) يتفق كل سطرين متتالين منها فى القافية كما هو ظاهر ، وان كان جرس الراء بحرف مد فى آخر سطرين قد استهواه فامتد به بعد ذلك عدة أسطر . كما هو فى المثال الأول .

ولا يخفى أن التزام التقفية على هذا النحو مبرر . وأقل ما يقال فيه هو أنه يشى بروح الاطار القديم وإن اختلفت أطوال السطور . وما دام قد صار من الواضح أنه من الممكن أن تتمثل منهج السطر الشعرى فى قصائد خليل حاوى . أى ما دامت جمله لا تبلغ من الطول حدها عند شاعر كالسياب مثلا ، بحيث يتعذر علينا تمثل منهج السطر الشعرى فيها ـــ ما دام الأمر كذلك فانه كان فى وسع الشاعر أن يستغل امكانيات التنويع فى القافية والروى ، التى تجعل القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة ، لاوحدات موسيقية ينفصل بعضها عن بعض . ان موسيقى شعر خليل حاوى موسيقى بنائية ، تحس فيها القالب يوضع فوق القالب ويخالفه حتى يترك مكانا لقالب آخر وهلم ، وهى بذلك لا تفترق عن موسيقى القصيدة التقليدية الا فى هذه المخالفة بين قوالب البناء ، حيث كانت القوالب فى الاطار القديم متساوية ومتوازية ومتوازنة . ومن ثم قلت ان روح البناء الموسيقى لشعره ما زال « يشى » بالروح التقليدى . وواضح أن التقفية هى المسئولة أولا وأخيرا عن كل هذا .

الفصل الثالث

تشكيل الصورة فى الشعر المعاصر

فى فصل سابق عن التشكيل الموسيقى للشعر الجديد تعرضنا لناحية التشكيل الزمانى (أى التشكيل الموسيقى) للقصيدة العربية ؛ وما طرأ على هذه القصيدة من تغيير جوهرى فى حركة التجديد الأخيرة التى قام بها المحدثون من الشعراء . ومع أن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى الى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه الى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده فى الشعر من سحر ؛ وما يحدثه فنيا من حالة نوم مغناطيسى ؛ الى صورته الموسيقية) فانه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية ؛ أو ان شئنا الدقة قلنا مقدرته الفنية ؛ وهو ميدان التشكيل المكانى (ونستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة « الصورة ») . فالشاعر — ككل فنان — يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجى عن طريق ذلك « التوقيع » الموسيقى الذى يعد أساسيا فى كل عمل فنى . ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى الا لأنها تهيىء لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والايقاع فى هذا العالم الخارجى ، المنطبعة فى نفوسنا فى الوقت نفسه على نحو أو آخر . ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ؛ لأن الشاعر ان لم يوفق من خلال هذه الصورة الى خلق حالة التوافق بين الحركة التى

تموج بها النفس والحركة التى تموج بها الأشياء ، وان يكن ذلك على نحو غاية فى الخفاء ، فان الصورة الموسيقية عندئذ ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص ، تخفق فى تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد ، أى أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجى ؛ وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للايقاع الخفى فى ذلك الوجود .

غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة الى ذلك التوافق « النفسى الطبيعى » فانه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق .. وربما كان الغموض الذى يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية ، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة فى الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب . وتنصب هذه الدراسة فى الغالب على المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها ، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس ، التى قد تصل فى بعض الأحيان الى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ؛ ثم من حيث العلاقات التى يحدثها الشاعر فى تشكيله للصورة بين المفردات . فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل ، أو هى — على الأقل — أكثر طواعية لمن يريد أن يتفهمها من طبيعة الصورة الموسيقية وآثارها .

والموقفان الفنيان المتعارضان، اللذان يلخصان فلسفة الفن قديما وحديثا، هما الموقفان المتمثلان فى موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجى ، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقا لمشاعرهم ووجدانهم وقد رأينا أن

حركة التجديد فى الشكل الموسيقى للقصيدة العربية كانت انتقالا فلسفيا وفنيا من أحد الموقفين الى الآخر ؛ أى محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقا لحركات النفس التى تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور ، بعد أن كان المتحكم فى هذا الشكل مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل . فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه فى الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا ؟ بديهى أنه لابد أن يكون هناك تناسق فى الموقف ؛ فما تمثل فى القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لابد أن يتمثل فى موقفه من الصورة المكانية . ففلسفة الشاعر فى الزمان أو — على الأقل — احساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان واحساسه به . والمتتبع لفلسفة الزمان « ذات الطابع الشعرى » منذ القديس أوغسطين حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان فى كل حالة تشكيل نفسى أكثر منه كيانا موضوعيا قائما بذاته . وكذلك كان الزمن حقيقة شعورية عند الشعراء والروائيين الذين تعرضوا له فى أعمالهم الفنية . ومن هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التى يقوم عليها تشكيل « الصورة » فى الشعر الجديد ، وهى أن التشكيل المكانى فى القصيدة — كالتشكيل الزمانى — معناه اخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقا لتصوراته الخاصة ، اذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق فى التعبير عن نفسه

وليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعا من الجهد الذى يبذله الانسان لكى يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعى والايقاعات الحيوية للحياة ؛ لأن التكامل لا يكون

بالخضوع الكلي للنظام الطبيعي؛ ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالانسان، وانما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرف للانسان في ذلك الموقف الآخر الذي يستغل فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه ؛ فهو في هذه الحالة ، ومع ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي ، مازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف ؛ فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره . وقد قيل في هذا المعنى ان الفنان يلون الأشياء بدمه .

هذا في الحقيقة هو « التكامل الفني » الصحيح بين الفنان والطبيعة ، وهو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة « الصورة » في شعرنا الجديد بخاصة . فعالم الأفكار — وهو بطبيعته غير واقعي — يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة الى الشيء ، أي انتقالا كليا من اللاواقع الى الواقع ؛ بل على العكس ، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وان تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة ومن هنا كانت « الصورة » دائما غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع ؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ، وقد نطلق على هذا العبث لفظة « التشويه » ، فاذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مزيفة . غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف ، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع ، أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي ، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة ، وعندئذ ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا

للواقع القبلى المرصود . ان هذا الواقع الجديد ليس فى الحقيقة واقعا على الاطلاق الا بمقدار ما يمكن أن نزعم للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية . وليس معنى هذا أن الفكرة تكون مهوشة حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوهة . وانما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسى فى موقف الشاعر من الطبيعة ؛ فهو اذا قبل صورها الناجزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكرى ، ان كانت الأفكار تقبل هذا التنسيق . وفقا لهذه الصور . والشاعر عندئذ لن يصنع صورا بالمعنى الفنى للصور ، بل سيضفى النسق الطبيعى القبلى على الفكرة عنده ، فتخرج عندئذ «أشكال» صحيحة مبرأة من كل تشويه ، ولكنها ليست « صورا » على الاطلاق . أما اذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة ، وهذا هو الغالب فى الشعر الجديد ، وجعل للفكرة الأهمية الأولى ، كانت الأشياء الواقعة بالنسبة اليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهى عندئذ لابد أن تنتمى فى نسقها الى الفكرة ذاتها لا الى الطبيعة . وعندئذ نستطيع أن نقول ان « الصورة » كالفكرة شىء غير واقعى . (كلمة الواقع أو الواقعية تستعمل هنا بمعناها العادى لا بمعناها المذهبى).

وهنا تلتقى فلسفة الصورة مع التفسير « الشعرى » للمكان . فنحن نقول ان الشاعر يشكل « الصورة » وانه يستمد فى تشكيله لها عناصر من عينيات ماثلة فى المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل ، تماما كالنسق الزمانى (الموسيقى) الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للقصيدة . فاذا كانت حقيقة المكان ــ كحقيقة الزمان ــ نفسية وليست واقعية ، كان تشكيل « الصورة » بالمعنى الذى شرحناه ، أى من حيث هى نسق للفكرة وليس للطبيعة ، متفقا تماما مع حقيقة المكان النفسية . حقيقة المكان النفسية تقول ان الصفات الموضوعية للمكان ليست

الا وسيلة أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس فى حياتهم اليومية ، تماما كالمقاييس الموضوعية للزمن . أما اذا جاوزنا تنسيق المصالح اليومية بين الناس فان تلك الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان وليست خصائص كامنة فيـه . وعندئذ يكون تشكيل الشـاعر للمكان فى أغلب الأحيان مجافيا لهذه المقاييس ، لكنه فى الوقت نفسه يكون تعبيرا أصدق عن حقيقة المكان النفسية . وعلى هـذا ينبغى أن تنظـر الى « الصورة » لا على أنها تمثـل المـكان المقيس بل المكان النفسى . وكل ما ترتبط به « الصورة » من المكان المقيس هو المفردات « العينية » بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة اليها . ولهذه الصفات دور خطير فى تشكيل « الصورة » ، حتى اننا لنجد الشاعر فى بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى الماثل أمامنا ولا يبقى منهـا الا على صفاتها . كثيرا ما تعنيه مثلا قسوة الاحمرار دون أن يقف عند الدم نفسـه . ومن ثم يختلط تشكيل العينيـات (أى الأشياء المرئية بالعين) بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة . وهذه الصفات متنوعة ، يتفرق ادراكها بين الحواس جميعا . ومن هنـا قد ترتبط المرئيات فى الصـورة الشعرية بصفات أخرى هى فى أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسـات ... الخ . ولا يكون لكل ذلك معنى الا أن « الفكرة » الكامنة لا يمكن أن تظهر الا من خلال تركيبة بذاتها ، لها طبيعتها الخاصة ، هى التى نسميها « صورة » .

* * *

ان ألوان الأشياء وأشكالها هى المظاهر الحسية التى تحدث توترا فى الأعصاب وحركة فى المشاعر . انها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها فى الناس . لكن المعروف أن الشاعر ــ كالطفل ــ يحب هذه الألوان والأشكال ،

ويحب اللعب بها . غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب ؛ وانما هو لعب تدفع اليه الحاجة الى استكشاف الصورة أولا ، ثم اثارة القارىء أو المتلقى ثانيا . فالشعر اذن ينبت ويترعرع فى أحضان الأشكال والألوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة فى الذهن . وهو بالنسبة للقارىء وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان فى نسق خاص . انه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ، والا كان شيئا مملا . وليست الألوان والأشكال وحدها هى العناصر الحسية التى تجتذب الشاعر ، بل ان الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون فى الصورة الشعرية ، لأن العقل لا ينفذ الى الطبيعة من خلال النظر فحسب ، وهو لا يتحرك فى نطاق المرئيات وحدها (أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة الى مرئيات ، كما يصنع الرسام حين يصور « الملاسة » مثلا) ، وانما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات ، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية . ومن ثم ينبغى حين تتحدث عن تشكيل الصورة الشعرية أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشىء المكانى . بعض النقاد يجعل المرئى مثلا للحسى : ولا شك أن المرئى حسى ، ولكن الصورة الحسية ليست دائما هى الصورة المرئية . وعلى هذا لا نستطيع دائما — حين نطالع الصورة الشعرية — أن تمثلها شيئا عيانيا قائما فى المكان ؛ اذ ان كثيرا من مفردات هذه الصورة — مع أنه حسى من الطراز الأول — يصعب فى كثير من الأحيان تمثله واقعا فى المكان . صحيح أنه من الضرورات الأولية فى قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ ادراكا تصوريا ، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر ، وأنه بغير هذه الرؤية — كما يذهب جيننجز [1] Jennings ،

---

(١) انظر Richards (I.A.) Practical Criticism, Routledge & Kagan Paul London, 8th. impr. 1952, pp. 362-3.

فى كتابه « الاستعارة فى الشعر Metaphor in Poetry » لا يجد القارىء أمامه بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر فى أثناء الكتابة ، وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأى معنى من معانى المشاركة التامة . كل هـذا صحيح ، غير أنه ليس من الضرورى أن يكون استحضارنا لصورة الشىء الذى يدل عليه اللفظ دليلا على أننا قد بدأنا نفكر فى شىء ما بطريقة حسية . فالواقع أنه فى استطاعة كثير من النـاس ـــ كمـا يقول الناقد المشهور رتشاردز ـــ أن يفكروا بطريقة غاية فى التخصص والحسية ومع ذلك لا يستخدمون الصور المرئية على الاطلاق . بل يذهب رتشاردز الى أبعد من هذا فيقول : انه من الممكن كذلك التفكير بطريقة حسية دون أى تصـور من أى نـوع ؛ أو على الأقـل (لأن هـذه المسـألة موضع نزاع) دون تصور يتصل على أى نحو اتصالا وثيقا بما يتعلق به التفكير (وهذه المسألة لا نزاع فيها) . والتخييل الذى نستخدمه (اذا كنا نستخدم شيئا منه) قد يكون غاية فى الاختـلاط والغموض والتفكك ، ومع ذلك يكون تفكيرنا خصبا ومفصلا ومتماسكا [1] .

وعلى هذا لا تصح نظرية « جيننجز » ـــ ان صحت ـــ الا فى حدود ضيقة ؛ اذ ان تمثل الأشياء فى وجودها العيانى أو المكانى وان كان له قوة التأثير الحسى لا يدل على أننا أدركنا الشعر فى « الصورة » ادراكا كافيا ؛ اذ ان التشابه العينى غير كاف لادراك الشعر ، بل انه غير صحيح على الاطلاق . فالعلاقة بين الكلمة والواقعة فى الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة و « الشىء » المصور ، فى الرسم مثلا . فالكلمة التى تدل على شىء ليس من الضرورى أن يكون استخدامها فى الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشىء فى الذهن

---

(١) انظر Richards : ibid., p. 336.

ان الكلمات ـــ بخاصة فى الاستعمال الشعرى ـــ ليست الا مجرد أدوات تمثل الأشياء . وليست الصورة التى تكون من هــذه الكلمات الا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة . وينبغى ألا نخلط بين التعبير والتشابه . فلكى يكون أ معبرا عن (أ) ليس من الضرورى أن يكون أ شبيها بـ (أ) أو نسخة منه بحال من الأحوال . يكفى أن يكون لـ أ عندنا نفس الأثر الذى لـ (أ) على نحو ما . وهذه على الاجمال هى الطريقة التى تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها . ولكى تكون الكلمة ممثلة لشىء ، كما تمثل كلمة « بقرة » ، فانه ليس من الضرورى استحضار صورة بقرة تشبه البقرة ، اذ يكفى أن تثير الكلمة أى قدر له قيمته من تلك المشاعر والأفكار والمواقف والميول الى الحركة وما أشبه ، مما قد يثيره الادراك الحسى لبقرة .

ان الصورة المطابقة (من حيث انها تمثل الشىء بأن تكون نسخة منه) لا تستطيع أن تمثل الا الأشياء التى يشبه بعضها بعضا . أما الكلمة فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفى وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع ـــ من ثم ـــ أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . ففى الكلمة قد يلتقى أو يتحد كثير من المؤثرات . ومن ثم كانت خطورتها فى المناقشات النثرية ، وخداعها لقراء الشعر المتسرعين . لكنه من ثم كذلك كان تأرجح الكلمات على نحو أخاذ بين يدى الأديب المتمكن .

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين له دلالته وقيمته الشعورية . وكل ما للألفــاظ الحسية فى ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة الى تنشيط الحواس والهابها ، لأن الشعر اذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل كما قلنا .

غير أن الأداء الحسى الذى يمثل الشعر — كما يقول « اروين ادمان E. Edman » فى كتابه « الفنون والانسان[1] Arts and the Man » لا يمكن الوصول اليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ؛ فكثير من هذه الكلمات قد صار باردا حائل اللون خلال الاستعمال (الروتينى) . وانما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار .

ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن إفتقاده فى الشعر ، بل ربما كان هو المطلوب المحبوب فيه وإن تكن الحقيقة الواقعة لا تقبله . ذلك أن هذا الارتباط يكون دائما شيئا جديدا يحمل الاثارة . وفى هذا تتفق الصورة الشعرية الى حد كبير مع صورة الرسام الحديث فى اعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا الى هذه المفردات . على أن هذه العلاقات الجديدة التى تستكشف دائما لا يتوصل اليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هى نسق من النظام الطبيعى ، بل تحصل هذه العلاقات فى النفس دفعة واحدة بطريقة لقانية خاطفة intuitive .

وكل هذا النقد لنظرية « جيننجز » فى الاستعارة انما قصدنا به الى بيان موقف الشاعر الحديث من هذه البلاغة القديمة ، وكيف أنه جاوزها الى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليها اسم « الصورة »

وقد كتب « بول ريفردى » ، وهو شاعر فرنسى حديث ، يقول « ان الصورة ابداع ذهنى صرف . وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وانما

---

(١) انظر Irwin Edman : Arts and the Man; an introduction to Aesthetics (Mentor Books, 3rd. impr. 1951), p. 67.

تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة ... ان الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة .. ولا يمكن احداث صورة بالمقارنة (التى غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما ، وانما يمكن — على العكس — احداث الصورة الرائعة ، تلك التى تبدو جديدة أمام العقل ، بالربط ، دون المقارنة ، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل » (١) .

ان الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر (٢) . والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أى معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف . ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابها منطقيا . وكما يقول العالم اللغوى « كارل فسلر » : « ان صورة الاقتران اللغوية التى من هذا النوع ليست على الاطلاق حركات منطقية للتفكير . انها حلم الشاعر ، حيث تتضام الأشياء ، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنهــا تجتمع فى الفكر والشعور فى وحدة عاطفية » (٣) .

والشاعر « ازرا باوند » يعرف الصورة الشعرية بأنها « تلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية فى لحظة من الزمن » (٤) .

وأظن أنه قد آن الأوان لأن تنفى نهائيا هــذا النوع من الثنائية فى التفكير حينما تتحدث عن « الصور » ؛ فنحن تتصور أحيانا — متأثرين

---

(١) Cf. Herbert Read : Collected Essays in Literary Criticism, (Faber & Faber, London) pp. 98–9.

(٢) Ibid., p. 99.

(٣) Loc. cit.

(٤) Whalley (G.) : Poetic Process, p. 76.

بالبلاغة القديمة — أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر ، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة . ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيرا الا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة. اننا نقول مع « هويلى » فى كتابه Poetic Process : ان الشعور ليس شيئا يضاف الى الصور الحسية ، وانما الشعور هو الصورة . أى أنها هى الشعور المستقر فى الذاكرة ، الذى يرتبط فى سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها . وعندما تخرج هذه المشاعر الى الضوء وتبحث عن جسم فانها تأخذ مظهر الصور فى الشعر أو الرسم أو النحت — وان كان هذا لا يتضح فى الموسيقى [١] .

ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة ؛ وعدم امكان تصورهما مستقلين ، حقيقة نقدية مألوفة ، هى أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا — اذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها — أن نقدمها الى الآخرين فى صورتها الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد — لقائيا — مع الشعور نفسه أو الفكرة . وقد عرف معلمو البلاغة — أو لعلهم عرفوا الآن — أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعرا أصيلا ؛ اذ ان هذه البلاغات لابد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له . ذلك أن قيمة الصورة الشعرية — كل صورة — قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة . وليست هناك قائمة بصور أو أى تركيبات حسية ذات شحنات مرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ اليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه . ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا فى غير حاجة الى الشعراء .

---

(١) Op. cit., p. 76.

غير أنه — لحسن الحظ — لم يغن رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات فى كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائما لابداع الجديد فى مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحا بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته فى التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيرا أصيلا صادقا .

أن الشعور يظل مبهما فى نفس الشاعر فلا يتضح له الا بعد أن يتشكل فى صورة . ولابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها . ولكن يبدو أن الصور التى يقدمونها لمشاعرهم ذات طبيعة مرنة — فضلا عن أنها منتهية كما قلنا . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الاثارات المتنوعة التى تثيرها فينا صوره . وهنا نضيف أن هذه الاثارات التى تستثار فى عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل الاثارات التى تكون على نفس القدر من الحيوية ، والتى يثيرها البيت من الشعر — نفس البيت — فى شخص آخر ؛ كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأى من المجموعتين من الصور علاقة بأى مجموعة من الصور تكون قد نبتت فى عقل الشاعر . وهذا شىء طبيعى اذا نحن عرفنا أن رصيد الأشياء (الأشكال والألوان وكل المحسوسات) من المشاعر يختلف عند الأشخاص المختلفين. وهو يختلف من حيث النوع ويتفاوت من حيث الكم .

ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت الى أن الناس ليسوا نمطا واحدا فى استجابتهم للأشياء أو تأثرهم بها . وقد استطاع « كرتشمير » أن يعرف خصائص أنماط أربعة للناس تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا . وهذا الاختلاف الجوهرى فى الطبائع لابد أن ينتج عنه اختلاف الناس فى استجابتهم للصورة الحسية ومدى تأثرهم بها . وليست هذه قضيتنا هنا على كل حال ؛ كل ما يعنينا هو تقرير القيمة المرنة للصورة الشعرية

ولحسن الحظ استطاعت الدراسات النفسية التحليلية أن تلقى فيضا من الضوء على هذه القضية لتفسيرها فاذا كان الناس يختلفون ازاء المفردات الحسية التى تشكل منها الصورة فطبيعى أن يختلفوا ازاء الصورة نفسها ، بخاصة أن العلاقات التى أنشأها الشاعر بين مفرداتها بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتمى الى طبيعة الشاعر النمطية الى أبعد حد .

ادراك الصورة اذن — كتشكيلها — يعتمد الى حد بعيد على طبيعتنا النمطية وادراكنا للصورة — على هذا الأساس — ليس الا اعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية . وليس غريبا بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة ازاء صورة بذاتها .

* * *

واذا كان تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة ، كالتأثرية والرمزية والسيريالية ، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها التى شرحناها فانه ماتزال للصورة الشعرية امكانيات أوسع من امكانيات الصورة المرسومة . ان الصورة المرسومة تشكيل مكانى صرف وهو حقا قد يوحى بالزمان فى كثير من الحالات، فليس من الصعب على الفنان أن يجسم « الحركة » ، والحركة زمانية ، وعندئذ يمكن أن يقال انه لا فرق بين الصورة اللغوية (الزمانية المكانية فى طبيعتها) والصورة المرسومة . غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزمانى فى اللوحة المرسومة والايهام بحضوره ، فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية والذوقية التى لا تقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المرئيات . فاذا قلنا انه فى استطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك فى صورته بطريقة أو بأخرى بقى الفرق الجوهرى الذى يرجع الى طبيعة اللغة ذاتها ، أو — ان شئنا الدقة — الى طبيعة الرمز اللغوى .

ان التصوير السينمائى الذى يستطيع أن ينقل الينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة فى هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين « الصورة » اللغوية والصورة المرئية ؛ اذ أمكن فيــه التغلب على العنصر الزمانى نهائيا . غير أن هذا النوع من التصوير الذى ينقـل الينا الشىء متحركا (أو المكان متزمنا) ، أى الذى يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغــة التصويرية ، لا يتفق الا مع نوع معين من التصوير اللغوى نستطيع أن نسميه « التصوير السردى » ، وهو التصوير الذى نطـالعه فى الأدب القصصى . وفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصى فى الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعورى الناتج عن تلاشى الأبعاد أو القيود الزمنية التى تفصــل بين الأشـيـاء . والشعر ـــ مع أنه فن زمانى فى جوهره ـــ لا يعترف بأبعاد الزمان . ذلك أنه ـــ كما سبق أن قلنا ـــ لا يعترف بموضوعية حقيقته . والتصوير القصصى يقترب من التصوير الشعرى كلما أهمل عنصر الزمان فى تنسيق علاقات الصورة المسرودة .

فالمشهد السينمائى أو القصصى وان كان زمانيا يختلف عن طبيعــة الصورة الشعرية ، لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعى الذى يتمثل فى الامتداد والتتابع فى اتجاه . أما الصورة الشعرية فهى ـــ كما قال فـلر ـــ حلم الشاعر ، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقى للزمان ، ولا يعترف ـــ نتيجة لذلك ـــ بالسببية . وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية ، أو ما سميناه كثافة الشعور .

ان الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة . الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة . فهو ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى[1] .

---

(١) هذا رأى «فرويد» فى كتابه «تفسير الأحلام» ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ص ٣٥٨ .

والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف . والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحرى ؛ فهو يأسرهم ويجذبهم اليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة

واذا كانت المذاهب الفنية الحديثة فى التصوير تصدر عن نفس المبدأ ، فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هى واقعة فى الحياة بل يلجأ الى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة فى الزمان والمكان ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية ـــ فانه ما تزال صورة الشاعر أوسع مدى وأكثر رحابة . لأن القصيدة من حيث هى حلم ـــ كما يقول اروين ادمان ـــ تعد ارتباطا بين مجموعة من الصور والرؤى والأفكار المندمجة فى وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها . أى أننا فى القصيدة نستقبل حشدا من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور لا ترتبط وفقا للنسق الطبيعى للزمن كما هو الشأن فى المشهد السينمائى أو التصوير السردى فى الأدب القصصى ، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة.

ان تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك ، وتشكيل القصيدة أكثر اعضالا . وما زلنا فى حاجة الى اضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على هذه العملية . لماذا نلجأ الى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟ أى ماذا يدفعنا الى هذه المغامرة ؟ ولماذا نؤثر اللعب بالرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التى نصدر عنها فى خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج الى دراسات علمية يستضىء بها النقاد . فلسبب ما غير الرغبة فى التأثير البلاغى نؤثر فى الشعر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص بها . وهو سبب يرتبط بنا أكثر مما يرتبط بالآخرين . ومن ثم يمكن دائما استكشاف عناصر شخصية فى صورة شعرية الى جانب العناصر النمطية . ونحن نؤثر

الرموز لأن الطابع الثنائي ، وفقا لنظرية « فرويد » فى الرموز وهو الطابع الذى يجمع الحقيقى وغير الحقيقى ، كامن فيها . وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الغرائز المتصارعة . أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة فشىء غاية فى المرونة ولا يمكن ضبطه . ولعل السبب يرجع الى تلك الثنائية فى طبيعة الرمز ، تلك التى تجمع فى وقت واحد بين الحقيقى وغير الحقيقى ، والى مرونة المادة النفسية بصفة عامة . و «فرويد» فى كتابه « تفسير الأحلام » يقرر أنه قد يكون من الواجب فى أحيان جد كثيرة ألا يفسر الرمز الظاهر فى محتوى الحلم بالمعنى الرمزى بل الحرفى . ونفس الشىء يمكن تطبيقه بالنسبة للصورة الشعرية . ألم نقل انها حلم الشاعر ؟ وعلى هذا يمتزج الرمز فى الصورة الشعرية بالحقيقة حتى اننا لا نعرف فى كثير من الحالات ماهو رمز وما هو حقيقة . غير أنه من المؤكد أن المسألة لا تتم نهائيا بغير معايير ، فنحن نلاحظ — من جهة أخرى — أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، وانما تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة ، مؤكدة لشىء ما . فليس اختيار الرمز اذن تعسفيا أو اعتباطيا وانما تدعو اليه كذلك ضرورة نفسية .

ان الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، هى بلا شك أكثر تعقيدا من أى صورة فنية أخرى . وتحديد طبيعتها — نتيجة لذلك — محفوف ، كما رأينا ، بكثير من الصعوبات . وأمام هذه الصعوبات اقترح «هويلى» أن نستبدل بكلمة الصورة image كلمة يشتقها هو اشتقاقا جديدا فى اللغة الانجليزية هى كلمة sone (ويمكننا أن نصطلح على ترجمتها بكلمة « توقيعة ») ليدل بها على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها فى عملية الاستعارة . فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية فى

الشعر التى لا تقبل الاختصار . لكن ليس من الضرورى أن تبنى القصيدة من مجموعة من هذه الوحدات التوقيعية كما لو أنهـا كانت قوالب من الحجارة . ثم ان زيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكون بذاته قصيدة . بعض التوقيعات يكون خصبا وبعضها الآخـر يكون عقيما . والتوقيعة العقيمة هى الاستعارة التى تدل على ذكاء ولكنها تخفق فى أن تحدث فى السياق العام أصداء متجاوبة . أما التوقيعة الخصبة فتتمثل ـــ عندما تصل الى أقصى حد من النماء وقوة التوقيع ـــ فى القصيدة كلها ، وان كان من الممكن فى بعض الأحيان أن نميز توقيعات داخلية بعضها يكون مرئيا فى طابعه بشكل يكفى لأن نسميها صورا .

وعلى هذا ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره فى الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائما فى المكان ؛ كما هو شأن الصورة فى الفنون التشكيلية . أما القصيدة فمجموعة من التوقيعات التى قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية الى جانب الصور الحسية الأخرى التى سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها فى تشكيل الصورة الشعرية . على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر فى مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة فى مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة .

الفصل الرابع

من صور الشعر المعاصر

فى الفصل السابق عن « تشكيل الصورة الشعرية » عرضنا للجانب النظرى من قضية الصورة الشعرية ، والوجهة الفلسفية الجديدة التى على أساسها يقوم تشكيل الصورة فى الشعر الجديد . ولما كانت الفائدة من هذه الدراسة النظرية لا تؤتى ثمرتها الحقيقية الا اذا ساندتها دراسة تطبيقية ، فقد رأينا أن نفرد هذا الفصل لدراسة تحليلية لمجموعة من الصور الشعرية الجديدة ، تبين من خلالها القيمة الفنية لطريقة التشكيل الجديدة ، وما يمكن أن يكون بينها وبين الطريقة التعبيرية القديمة من فروق .

وينبغى أن نقرر منذ البداية أن تشكيل الصورة الشعرية فى ضوء الفلسفة الجمالية الجديدة أو على أساس منها ، لا يتأتى فى يسر لكل شاعر ، وهو كذلك لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلم بالحقائق التى سبق أن عرضناها والتى نسوق لها الآن صورا من التطبيق (وما كنا لنزعم قط لدراستنا هذه أن تكون تعليمية) ، وانما تتفجر الرغبة فى الاتجاه نحو هذا التشكيل الجديد فى نفس الشاعر المعاصر وفقا لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنى . ومن ثم لا يجدى التقليد قط اذا لم يكن الشاعر على وعى تام بهذه الحقيقة الفنية . ومن ثم كذلك تخفق بعض محاولات التشكيل الجديدة ، أو يجانبها النجاح على أقل تقدير .

ومن أجل هـذا نجد أنفسنا مضطرين الى بيان الأفكار النظـرية السـابقة ــ من خلال التطبيق ــ عن طريق تحليلنا للصور الناجحة والصور غير الناجحة على السواء . وبضدها ــ كما قيل ــ تتميز الأشياء .

* * *

ونبدأ الآن بالوقوف عند الفكرة القائلة: ان « الصورة » تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر ، وأن المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف. وقديما كانت وسيلة الشاعر الى الاستكشاف تتمثـل فى أعلى صورها التعبيرية فى « التشبيه » و « الاستعارة » . وقد سبق أن عرفنا أن البلاغة الجديدة ، بلاغة « الصورة الشعرية » ، تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وان أفادت منهما . فليس بين الصورة اذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة ، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة فى بعض الأحيان الى درجة من الخصب والامتلاء والعمق الى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل « الصورة » وتؤدى دورها . غير أن الصورة وان تمثلت أحيانا فى التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها .

ولنقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان « ذات مساء » من ديوان « الطين والأظافر » للشاعر محيى الدين فارس . يقول :

ذات مساء عاصف ..
ملفع الآفاق بالغيوم ..
والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم
والريح ما تزال فى أطلالنا تحوم
وتزرع الهموم

واختبأت حتى طيور الغاب فى مخابىء الكروم

كالطفل خلف أمه الرءوم

انطلقت بلادنا من قبوها الضرير

عملاقة .. عملاقة الزئير .

وهى أسطر — كما يبدو للوهلة الأولى — مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . واذا نحن جاوزنا السطرين الأولين الى الثالث صادفنا فى هذا السطر تشبيها واستعارة . أما التشبيه ففى قوله «والبرق مثل أدمع» وأما الاستعارة ففى « محاجر النجوم » . ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنية ؟ أو هل يتعاونان معا — على أقل تقدير — فى ذلك السطر من الشعر على ابراز تلك الصورة ؟

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التشبيه من حيث ان علاقة التشابه غير قائمة ؛ فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح خاطف والدموع تترقرق فى العيون أو تنساب هونا . وكون هذه الأدمع « تفر » من محاجر النجوم لا يعنى أنها كالبرق تلمح فى لحظة ثم تختفى . ان فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، أى أنه تصوير للفعل وليس تصويرا للشىء نفسه .

هذا من ناحية التشابه المحض . وأما من ناحية الاثارة — وهى الأقرب الى معنى « الصورة » — فالمعانى النفسية التى يثيرها البرق تكاد لا تلتقى فى شىء مع ما تثيره الدموع ، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الانسان أم من محاجر النجوم .

غير أن هذا النقد البلاغى فقير . وربما بدت الصورة بدورها فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفى بالغرض البلاغى القديم

فضلا عن الغاية التصويرية . انه — بعبارة أخرى — لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلا على أن يستكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين تنظر الى الاستعارة فى « محاجر النجوم » لا يثيرنا الكشف الذي وصل اليه الشاعر . فكون النجوم لها محاجر ، أو كونها هى ذاتها محاجر ، لا يبعث فى نفوسنا أى حقيقة وجدانية أو أى استشراف لحقيقة وجدانية ، بل انها لا تكاد تعمق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف هذا فضلا على أن « عين النجم » قد صارت — ولعلها كانت منذ قديم — استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا تضفى المحاجر — وان كانت هي ذاتها حسية — أى عنصر حسى على النجوم أكثر اثارة من النجوم ذاتها . المحاجر لا تضفى على النجوم أى لون أو شكل أو طعم أو ملمس ، أو أى تركيبة حسية لها أثر خاص فى تحريك مشاعرنا أو تلوينها أو مجرد ابتعاثها .

وواضح أننا لسنا نعيب هذه الاستعارة من حيث ان الشاعر جعل للنجوم محاجر ، بل لأن المحاجر هنا لفظ فقير فى اثارته فضلا على عدم خصوصيته فى هذا الموضع . والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة فى هذا السطر الشعرى . فان تكن الصورة الماثلة فى التشبيه ، وكذلك الصورة الماثلة فى الاستعارة ، كلتاهما قاصرة بذاتها وفى ذاتها من الناحية التعبيرية فاننا ينبغى أن ننتقل توا الى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين فى وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها فى الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب

الصورة فى مجملها — اذا اقتطعت من السياق — تدل على مهارة وذكاء وان لم تكن تدل على شاعرية . فالغرابة أو الجفوة التى يحسها

الانسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تخف وطأتها حين يعرف الانسان أن هذه الدموع ليست الا دموع النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول الا ليحل محلها نوع من الجمود والبرود . ان الصورة المجملة قد صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها الحواس . فالنجوم تلألأ بالبياض ، وعلاقة البياض اللماح بين البرق والنجوم تدركها الحواس ادراكا مباشرا يسيرا . ولو بكت النجوم حقا لما بكت الا برقا أو شيئا يشبه البرق . وهنا — ومن أجل ذلك — يتجمد أمامنا الشهد ، وتصبح العلاقة بين « الصورة » والحقيقة الطبيعية علاقة موازاة وتطابق بين شيئين كلاهما حسى . فهناك البرق والنجـوم ، يقابلهما الدموع والعيـون ولو شئت أن تلمس المطابقة بين هذه العناصر الحسية جميعا لما أعيتك الحيلة . وهذا النحو من التصوير الذى يعتمد فيه الشاعر على ذكائه فى عقد مثل هذه المقارنة بين الأشياء أو المطابقة بينها لا يكون تصويرا شاعريا خصبا وان كان فى بعض الأحيان يمثل بلاغة آسرة . فهذه الصورة اذن تروعنا بذكائها أكثر مما تروعنا بشاعريتها ، مثلما تروعنا بلاغة المطابقة فى الصورة التى رسمها ابن المعتز ذات يوم للهلال حين قال :

وانظر اليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمـولة من عنبر

فصدق المطابقة هنا لا يثيرنا كما تثيرنا الصورة الشعورية الصادقة . ان المطابقة لا تفجر فى نفوسنا تلك المشاعر الثرة التى تفجرها الصورة التى تبدأ رحلتها من هناك ، من وجدان الشاعر ، والتى تخرج الى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج فى اللاشعور الجمعى عند الانسان .

واذا نحن تمثلنا الصورة التى يتضمنها هذا السطر الشعرى فى السياق العام من الصور التى تزخر بها القصيدة استطعنا أن نلمس ذلك التلوين

الشعورى الذى قد يلوح لنا — وان كان باهتا — خلال هذا السياق .
فالمساء كان عاصفا كئيبا بما تلبد فيه من غيوم ، والريح كانت تحوم فى الأطلال تحمل معها الهموم تزرعها فى النفوس ، واذن فلابد أن نجوم السماء كانت « حزينة » ، وليس البرق الذى يشاهد خلال تلك الغيوم الا دليل حزنها . انه أدمعها كما قال الشاعر وحين اتضحت الرؤية الشعرية فيما بعد أمام الشاعر ، وكشف لنا عن ارتباط ذلك المحال الشعورى بكياتنا ، عاد الى المشهد الأول فى ختام جولته الشعورية ليقول فى وضوح :

.. وليلها رهيب

نجومه مطرقة حزينة .

ان شعور الكآبة والحزن هو الذى يلوّن المشهد كله . غير أننا فى الحقيقة حين نتمثل هذه الصورة (والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم) « نعرف » أن الشاعر يريد أن يقول ان النجوم حزينة ، تماما كما قالها فيما بعد ، لكن المعرفة شيء والكشف شيء آخر . ان حزن النجوم يفقد أمامنا جديته حين نتمثله من خلال البرق اللامع .

وعلى هذا النحو تخفق هذه الصورة أو يجانبها النجاح الفنى سواء فى وضعها المحدود أو فى السياق العام ، لأنها لم تتضمن أى كشف وجدانى جديد . والحق أننا قليلا ما نصادف مثل هذا الكشف ، لكنه حين يتحقق يرتفع بالشعر الى مستوى رفيع من الجلال والنبل .

تقول الشاعرة ملك عبد العزيز فى أغنيتها الأ ى الى « نجمة الغروب » :

هناك خلف غابة النجوم

وخلف أستار الغيوم والظلام

تربع الاله .

والذى يسترقفنا هنا بصفة خاصة قولها « غابة النجوم » ؛ فكلمة « غابة » هنا قد ابتعثت فى نفوسنا ازاء النجوم فى السماء فيضا من المعانى والمشاعر . الغابة ترتبط فى نفوسنا بمعانى الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع . فنحن فى حياتنا لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم نتخذ منها — كما يصنع الأوروبيون مثلا — ملاذا من حرارة الجو أو مسرحا للعشاق ، والا لكان لها فى نفوسنا وقع آخر ، وانما ترتبط مشاعرنا ازاء الغابة بقصص الطفولة الخرافية وما فيها من تهاويل وتصاوير . ان اختراق الغابة والخروج منها خروج الى بر الأمان ، الى النور والى الحياة . فالغابة اذن فى هذا السياق الشعرى لابد أن تكون صورة للاحساس بالحجاب الكثيف والحائل الصفيق دون الشاعرة والحقيقة ، دون الشاعرة والنور ، وان تكن هذه الغابة غابة من النجوم . فالنجوم المتلألئة — رغم نورها الساطع — ليست الا غابة موحشة رهيبة . وهذا النور المنبعث منها ليس — فى احساس الشاعرة — نورا على الاطلاق ، وانما يكمن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » فى بساطة عجيبة أن تولد فى نفوسنا هذه المعانى ، وربما ولدت غيرها فى نفوس الآخرين ؛ فان ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تشع فى كل اتجاه ، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعانى كلما أوغلت معها بحسك . انها صورة معطاء ، تكشف عن الجديد دائما .

* * *

ويتبع هذه الفكرة فى طبيعة « الصورة الشعرية » الجديدة أن تكون بحيث تتجاوب أصداؤها (سواء كانت تشبيها أو استعارة أو رمزا) فى كل مكان من القصيدة (فاذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصـــورة العامة . أما اذا هى تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب)

ولنقرأ الآن هذه الصـــورة ؛ انها قصيدة بعنوان « أنا والمدينة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى - يقول الشاعر :

هذا أنا

وهذه مدينتى

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان ، والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت فى الدروب

ظل يذوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مررت

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

ـــ من أنت يا... من أنت ؟

الحارس الغبى لا يعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتى !

وأول صورة تصادفنا فى هذه القصيدة هى صورة الجدران التى تقف كالتل ، أو كالتلال المتراصة بعضها وراء بعض . والحق أن أبرز ما فى المدينة الجدران ، بخاصة أمام عين الريفى الذى ألف الطبيعة المفتوحة . ان الطبيعة فى الريف تكشف عن نفسها ، ومرمى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد . أما المدينة فكلها خفايا وأسرار ، وجدار يقوم بعد جدار ، يحجب النظر ، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد ما تتعاطف معه . ان هذه التلال من الجدران لتشعر الانسان بحقارته وضآلته حين يقيس نفسه اليها . ترى أتتردد فى القصيدة أصداء هذا المعنى ؟ ان القصيدة لتنمى هـذا الشعور وتؤكده من خلال الصور الأخرى التى ترد بعد ذلك . الوريقة (وكونها وريقة يعلن منذ اللحظة الأولى عن تفاهتها وحقارتها) التى دارت فى الريح ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب ليست الا صورة لتفاهة الانسان وضياعه . وكل شىء فى المدينة يضيع . كل شىء يتساقط دون الجدران . وكذلك الظلال ما تكاد تمتد حتى تذوب . كل شىء يتحرك ، وكل شىء يتطور ، وكل شىء ينتهى الى لا شىء ، الى الضياع . وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة ، بل تميزها العيون كذلك . العيون التى تصنع بنظراتها سياجا من الجدران حول الانسان تسجنه فيه . انها تشل حركته وارادته ، وتجعله عبدا للآخرين لا ملك نفسه . وكل هـذه العيون قد تجمعت فى « عين المصباح الفضولى الممل » ، فى عين ذلك « الحارس الغبى » الذى لا يعى حكاية الشاعر . انها حكاية مريرة ولا شك ، حكاية

هذا الشاعر . ان الجدران لتحجب عن نفسه كل شيء ، وتحول دون مطامحه ورغباته . انه الآن طريد « غرفته » التي لقى فيها ذات يوم الأمن والراحة ، طريد نفسه التي هجرته وانشقت عليه ، وتركته يضيع كما يضيع كل شيء في المدينة ، ولا تبقى الا الجدران ، تلالا وراء تلال ..

وهكذا نجد رمز « الجدران » قد ترددت أصداؤه في شتى جوانب القصيدة ، كما أنه بتفاعله مع الرموز الأخرى ـــ الوريقة ، الظل ، عين المصباح ، الحارس ـــ قد أحدث نوعا من التماسك الشعوري في القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة .

وهنا تتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة ، تلك الطبيعة الثنائية التي تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في وقت واحد ؛ فالجدران والدروب والمصباح والحارس كلها عينيات واقعة في المدينة ، وهي بغير شك عوامل اثارة . انها تمثل وقائع في حياة المدينة لا يمكن انكار قيامها . لكن هذه العينيات والوقائع في الوقت نفسه لا تمثل ـــ ولا تقدر بذاتها أن تمثل ـــ أي تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة . وقد رأينا في تحليلنا للصورة المحملة المتمثلة في القصيدة كلها أن هذه العينيات قد خضعت لتركيبة عقلية خاصة جعلت لها في مجموعها وفي مفرداتها كذلك دلالة خاصة . ان الصورة النفسية هي التي جمعت بين هذه العينيات وألفت بينها ، وهي التي نقلتها من واقعها المرئي الى ذلك الوجود الفكري . ومن غير شك ستبقى هذه المرئيات مرئيات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة . ولا نزاع مطلقا بين وجودها الواقعي وغير الواقعي ؛ ففي قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها ، وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة . كل هذا صحيح ، غير أن الصورة المحملة هي

التى تحدد للرمز دلالته المطلوبة فى اقترانه بالرموز الأخرى . وهـذه الصورة المجملة ــ كما قلنا ــ تركيبة عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة .

وتتضح لنا هذه الحقيقة حين نطالع كذلك ــ على سبيل المثال ــ قصيدة الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وهى بعنوان « طريق العودة » . تقول فيها الشاعرة :

نعود وهذا طريق الاياب
يمد مرارته ورتابة أسراره
نسير ويبرز باب
هنا ، وجدار هناك يسد الطريق
بأحجاره
وثم سياج عتيق
تهدم عند النهر .
وعابرة ، دون معنى تمد البصر
الى حيث لا نعلم
تمر بنا لا تفكر فينا
وتنسى ونجهل أنا نسينا
ولا نفهم

وأكتفى هنا بهذا المقطع ، فالقصيدة طويلة ، وهو يكفى لغرضنا . فالطريق والباب والجدار والسياج والعابرة كلها رموز تشكل الصورة العامة فى هذا المقطع . والسأم والضجر برتابة الحياة هو الشعور الذى ألف بين هذه الوقائع فى صورة متكاملة :

.. وعدنا نسير ويسلمنا المنحنى

الى آخر ضيق

ويدفعنا كل شيء نراه

الى يأسنا المطبق

* * *

ومن الحقائق التى قررناها بشأن الصورة الشعرية ؛ أن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائي ولا يبقى منها الا على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواء الأصيلة فيها والمضافة اليها فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ، أى موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكانى للأشياء . صحيح أن « الرؤية » الشعرية ينبغى أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع النفاذ الى الفكرة أو الشعور الماثل فيها . غير أن « الرؤية الشعرية » لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، انما هى قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التى لا تؤدى دورا حيويا فى تلك « الرؤية الشعرية » .

يقول الشاعر محيي الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلم »

« والريح تجلدنى سواعدها المديدة »

وفى هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من تصوره الطبيعى لعملية الجلد ، اذ يرتبط بالسوط ، أو بأى شيء ذى أطراف طويلة . فاذا كان الجلاد هنا هو الريح فلابد أن تكون لها سواعد مديدة تشبه السياط . ومن هنا اكتملت أمام أعيننا صورة الجلد بكل حذافيرها فكان ذلك عائقا بدوره دون الاستغراق فى الرؤية الشعرية . كان لابد هنا

من تفتيت هذه الصورة الطبيعية أو شبه الطبيعية والاستغناء تماما عن السواعد المديدة . أما الاهتمام بهذه البلاغة الهزيلة فى جعل الرياح لها سواعد فشيء يفسد الصورة ؛ إذ المهم فى الصورة أن تتصور الرياح جلادا وليس المهم فيها أن يكون لهذا الجلاد سواعد مديدة . فالرياح ليست جلادا فى واقع الأمر ، انما هى كذلك فى التصور الشعرى ، وعندئذ ينبغى ألا يهتم بها الشاعر من حيث هى ، انما من حيث الوصف الذى يستطيع أن يشتقه منها . فاذا هو تمثلها جلادا فهذا من حقه ، لكن ليس من حقه أن يوهمنا بصدق هذا الوصف — لأننا فى غير مجال المحاجة على كل حال — من خلال واقع عينى يحاول أن يضيفه الى تلك الصورة الشعرية حين يجعل للريح سواعد مديدة . وبعبارة موجزة أقول : ان الصورة الشعرية اكتملت عندما قال الشاعر « والريح تجلدنى » ثم هبطت عندما أضاف اليها « سواعدها المديدة » .

ولقد صادفت أكثر من شاعر محدث يستخدم هذه الصورة استخداما موفقا على النحو الذى أشرت اليه . فالشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى يقول مثلا فى قصيدته « الموت فى الخريف » :

« يا صامتا والسنديان الشاحب المقرور تجلده الرياح » .

والشاعر حسين على صعب يقول :

« الريح يجلد جبهتي ويمر ملتاع الهبوب » .

والشاعر خليل حاوى يقول فى قصيدة « السجين » :

هل أخليها ..

شبحا تجلده الريح

ولم يشأ واحد منهم أن يدلنا على الأداة التى استخدمها الريح فى عملية الجلد ، لأننا فى غير حاجة الى معرفتها . هذا وان عاد الشاعر

« صعب » فأفسد الصورة بحديثه الجديد عن مرور الريح ملتاعة الهبوب .

وصورة أخرى تزيد الأمر جلاء . يقول الشاعر فى قصيدته « ذات مساء » التى سبقت الاشارة اليها :

وفجـرنا الجـريح
لبلابة تعرش السماء
مصلوبة كأنها مسيح .

فالوصف الذى أضيف الى اللبلابة بأنها تعرش السماء قد حدد مجال التصور ، لأنه أشعرنا علـى التو كما لو أن الشاعر يتحدث عن لبلابة حقيقية ، فمن طبيعة اللبلابة الحقيقية أن تعرش . ولو أنه فتت هذا الواقع الطبيعى واكتفى باللبلابة المصلوبة فقال :

وفجرنا الجريح
لبلابة مصلوبة كأنها مسيح

لكان ذلك أكثر فنية ، ولكانت الصورة أكثر خصبا وأكثر ايحاء .

ومن الحقائق التى قررناها كذلك بشأن الصورة الشعرية أنه ينبغى التفريق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشىء (صحيح أن الرؤية ضرب من الحس ، وصحيح أن الصورة المرئية تمثل للعيان ، لكن التفكير الحسى أكثر ايغالا فى صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها وأشكالها المرئية) وقد ذكرنا أن كثيرا من المذاهب الفنية الجديثة فى التصوير تحاول أن تنزع هذه النزعة الحسية فى التفكير وفى التعبير على السواء . فلم يعد المصور يعنى بحرفية الشكل الخارجى وما فيه من تناسق وجمال بمقدار عنايته بتناسق الحركة الماثلة فى الأشياء فى صميمها وفى علاقتها بعضها ببعض . ونحن نفكر فى الأشياء تفكيرا حسيا عندما نفكر فيها على هذا النحو .

وقد كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء ونقل المشهد نقلا أمينا لا يفوته منه شيء مما تقع عليه الحواس، وكثير من شعر أبى تمام والبحترى وابن الرومى وغيرهم يمثل هذا الاتجاه . نذكر على سبيل المثال وصف أبى تمام لحريق « عمورية » حيث يقول :

ضــوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان فى ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت والشمس واجبة من ذا ولم تجب

هذه الصورة تتوافر فيها كل الخطوط والألوان المرئية التى يصنعها الحريق . كل شيء فى مكانه ، الضوء والنار والظلماء والدخان . والصورة مكتملة أمام العين المبصرة ، وهى من الناحية التشكيلية تماثل الواقع* تماثل مطابقة ، لكنها بعد كل ذلك لا تدل على تفكير حسى . والبيت الثانى الذى تلاعب فيه الشاعر بالمشهد نفسه مرة أخرى ، فترك الضوء والظلام والنار والدخان الى مقابلاتها الحسية من طلوع شمس فى الظلام وغروب شمس فى الدخان ـــ هذا البيت كذلك لا يخرج عن اطار الصورة المرئية نفسها ، ولا يعدو أن يكون مضاعفة لها وتأكيدا لخطوطها وألوانها . وهذه الصورة ـــ بعد ـــ تبدو أمامنا كما لو كانت مشهدا متجمدا على لوحة ، فى استطاعة المصور التقليدى أن ينقله بحذافيره ليصنع منه لوحة فنية تقول ـــ غاية ما تقول ـــ ان ها هنا حريقا ، دون أن تثير فينا احساسا بأى شيء .

ولست فى حاجة هنا لأن أبرز الامكانيات الفنية التصويرية التى كان من الممكن أن تتفجر من مشهد الحريق ذاك ؛ فان تجاوز الألوان والخطوط فى هذا المشهد الى الحركة الداخلية التى تموج بها النفس ازاءه كفيلة بأن تشكل هذا المشهد تشكيلا جديدا مثيرا .

والشاعر القديم قد يصور الأشياء جامدة فى المكان كما صنع أبو تمام هنا . وقد يصورها فى حركتها ، وعندئذ يصنع — تقريبا — ما يصنعه الشريط السينمائى حين يتابع الأشياء فى حركتها . ونذكر هنا على سبيل المثال مشهدا رسمه لنا الشاعر الجاهلى ؛ فهو بعد أن يحدثنا عن ناقته وعن سرعتها يقول :

فترى خلفها من الرجع والو قع منينا كأنه اهباء

وطراقا من خلفهن طراق ساقطات ألوت بها الصحراء

فهى اذ تجرى تثير خلفها الغبار ، وتترك فى الرمال آثار طرقاتها المتتابعة الممتدة خلفها ، التى تتلاشى وتستمر تتلاشى على البعد كلما أمعنت الناقة فى المسير .

هذا المشهد المتحرك مشهد سردى ، كثيرا ما نصادفه على شاشة السينما ، لكنه مع توافر الحركة فيه لا يعد تصويرا حسيا ولا يدل على تفكير حسى . انها « لقطة » أمينة للمشهد ؛ والحركة التى فيها حركة مرئية كأى شيء مرئى . ولا شك فى أن الشاعر قد استخدم فيها مقدرته على الملاحظة وقدرته على تطويع اللغة لمتابعة تلك الحركة ، أعنى الحركة المرئية

(أما الشعر الحديث فيغلب عليه طابع التفكير الحسى بالمعنى الذى سبق أن شرحناه . فليس العيب فى صورة أبى تمام افتقادها الحركة ، وانما افتقادها الحركة الباطنية . والشاعر المحدث يولى هذه الحركة كل عنايته ، فقد وثق الشعراء المحدثون فى الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، ومن حيث نفاذه وتغلغله فى صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية .)

يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى من قصيدة له بعنوان « حلم ليلة فارغة » :

وبعد صمت لم يطل
الطائر الأخضر طار
الغصن ما زال بسحره يميل
كأنه ما غادر الغصن ولا اختفى
كأن نجمة خفيفة تدور
كأننى أحس رحلة العصير
وهو يسير فى شرايين الزهر
كأننى شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار فى أعماقها حلم الثمر
وانحلت الأسرار
بعد طفولة طويلة ، بعد انتظار

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى فى صمته برسالته ، ثم طار .. ولسنا ندرى ماذا كان مضمون الرسالة ، كل ما فى الأمر أن شيئا فى الطبيعة قد حدث ؛ فالغصن دبت فيه حركة انتشاء . ان الحياة قد تحركت فى الأعماق ، وهى حركة لا تراها العين ، انما تحسها النفس ؛ انها حركة خفية مبعثها خفى .

فكيف صور الشاعر هذه الحركة ؟ انه يحس فى نفسه رحلة العصير وهو يسير فى شرايين الزهر . انها رحلة الحياة فى الجماد ، رحلة الدم فى الجسم حين ينشط فيوزع القوت على كل جزء من الجسم وينبه الكسول

أو المتكاسل . أنها حركة لا تراها العين وان كنا نحسها فى انبهام . حركة لا يمكن تصويرها فى لوحة ولا على شريط سينمائى . وما حاجتنا الى هذا التصوير ونحن نحسها فى صميمها ؟ اننا نعرفها فى نفوسنا ، وقد استكشفها لنا الشاعر هنا عن طريق تفكيره الحسى فى الطبيعة . ان الطبيعة كذلك تتضمن حركة ، وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة . وليست رحلة العصير فى شرايين الزهر الا باعثا على الحركة والتفتح . اننا نرى الزهر وقد تفتح ؛ لكننا لا نفكر عادة فى تلك الحركة الداخلية غير المرئية التى انتهت بالزهر الى التفتح . لكن الشاعر ذا الأحاسيس الحادة هو الذى استطاع أن يحس تلك الرحلة الطويلة التى تنتهى بالتفتح ، رحلة العصير فى الشرايين . انها رحلة الدم فى شرايينه أولا وقبل كل شيء ، وان احساسه الغامض بهذه الرحلة ليترجم نفسه من خلال الطبيعة فاذا هو خلال هذه الترجمة يستكشف لنا أسرار الطبيعة .

وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسى فى الصورة الشعرية ؛ ذلك التفكير الذى يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه فى الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التى تترجم ذلك التفكير

وهذا اللون من التفكير نفسه يتمثل وراء تلك الصورة الأخرى التى أحس الشاعر فيها نفسه شجيرة مرت بها الأمطار فتحركت فى صميمها تلك الرغبة الحادة التى يحس بها الانسان للبذل والعطاء ، الرغبة فى أن ينتج ويثمر ، بعد فترة طويلة من الجدب . لقد انقضى عهد الطفولة الحسية ، حيث تغلف الأحاسيس نفسها بالحياة ؛ وتكشفت تلك الأحاسيس صريحة بأثر ذلك المثير ، ذلك الطائر الأخضر الذى حمل رسالة البعث الى الشاعر هذه الفورة الحسية ecstasy التى تموج فى نفس الشاعر لم يكن سبيله

الى تصويرها وهى خفية صورة تجسمها الا بمثل صورة الشجيرة تلك .
فمن خلال تصورنا أو ادراكنا الحسى للشجيرة اذ تنبهها الأمطار وتثير فيها الرغبة فى الانتاج واعطاء الثمار بعد أن عانت الكثير من الجفاف والاجداب — نستطيع أن تتمثل تلك الفورة الحسية التى ملأت نفس الشـاعر .
الصورة الماثلة أمام عيوننا لا تقول شيئا ذا بال ؛ صورة الشجيرة تساقط عليها المطر لكن هذا المشهد الخارجى لا ينفصل أمام الشاعر عن مشهد داخلى يدركه بحسه ، لأنه قبل كل شىء يحسه فى نفسه . وليست هناك فى الحقيقة شجيرة وليس هناك مطر . انه مشهد مختلق ولا شك ، وان كانت العين المبصرة لا تنكره . والشاعر لم ير هذا المشهد فى البداية ولم يرد قط أن يصوره لنا ، كما قد يصنع شاعر تقليدى حين يريد وصف الربيع مثلا . فليس لدى الشاعر أى نية من هذا النوع ، انما هو لون من التفكير الحسى تجسم فى ذلك المشهد فلم يجد الشاعر بدا من أن يتبناه حتى يعانق نفسه . وفى هذه المرحلة ، حين يتعانق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة للتشكيل الحسى لدى الشاعر ، تخضع لفكرته ، فاذا هى صورة لفكرته ، وليست صورة لذاتها . هكذا كان الأمر حين جرى العصير فى شرايين الزهر ، وهكذا كان الأمر كذلك حين أحست الشجيرة بالرغبة فى الانتاج واعطاء الثمار ، وحين أحست بأن الأسرار قد تكشفت ، وأنها لم تعد طفلة .

هـذا اللون من التفكير الحسى يختلف تماما عن استخدام الشاعر للألفاظ الحسية أو استخدامه المزيد منها . وهذا بدهى اذا نحن تذكرنا أن الألوان فى ذاتها والمزيد منها فى اللوحة التصويرية لا يضمن للوحة النجاح الفنى . المحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر — كالرسام — يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على الوجه الصحيح الا بتوجيه من الشاعر وهـذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وآخرا .

يلى هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة فى الشعر الجديد ظاهرة التكثيف الزمانى والمكانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ففى الصورة الشعرية تجمع عناصر متباعدة فى المكان وفى الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى اطار شعورى واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة نظر التحليل النفسى بأن العمل الفنى انما يتم والفنان فى حالة حلم . وكثير من الشعراء يحدثوننا عن أنهم كتبوا أروع أعمالهم الشعرية وهم فى حالة تشبه حالة المسحورين . ومن ثم قيل — كما سبق أن ذكرنا — ان القصيدة حلم الشاعر . وفى الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر ، عن الهواجس والمطامح ، عن التفكير الذى تمليه الرغبة . وعلى هذا ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان انما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطا ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث الا مفارقات قد تثير فينا الضحك وقد تثير الاشمئزاز ، كما نصنع أحيانا فى بعض ألعاب التسلية البيتية . وقد أخفق المذهب الدادى Dadaism فى أن يخرج للوجود أعمالا شعرية رائعة لأن فكرة أصحابه الأساسية فى كتابة الشعر كانت تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ، ورصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق

ان الصورة الشعرية ينبغى ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل . انها وان لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيا ما يزال هذا الارتباط — ولابد أن يكون — خاضعا لمنطق الشعور .

يقول الشاعر محمد عفيفى مطر من قصيدة له بعنوان « قبض الريح » ، بعد أن تحدث عن لقيا ممتعة له بحبيبته لم [illegible]ـعها سوى فكرة

هرمة فى زى شيخ ينثر العظات ويهدد هذا الحب الناعم بالمصير الأليم الذى يخضع له كل ما يخضع للزمان والمكان ، وبعد أن ضرب موعدا للقاء آخر ونزهة حالمة ، يقول وقد عاد فى وحدته لليل والصمت والهواجس :

.. ويا ليلاى قد أطعمت روح الليل أحزانى
وأورادي وألحانى
وهاجت فى عروق الصمت كاسات من الأفكار
وفى عينى شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية
ودوامات أشباح ، وغدرانا من الآهات
تعوم على حوافيها تصاوير خرافية :
أفاع تأكل الأضواء . حتى الشمس تأكلها
عبير الزهر مسموم الخطى يلهث
وغابات هطول الريح بعثرها
ودود يحفر الساحل
يوارى فيه انسانين مسحورين
ويا ليلاى لو أن الكرى يخطر
على عينى كى أرتاح .. كى أرتاح !
وأحضن طيفك المخمور فى جفنى حتى الصبح
وكى أنسى نباح الجرح
وأنسى رجفة الطاحون
اذا ما دار هدارا على الأحياء ..

فالدوامات والغدران التى تعوم على حوافيها الأفاعى التى تأكل الأضواء ، وعبير الزهر المسموم الخطى ، والغابات التى بعثرها الريح . والدود الذى يحفر الساحل ليوارى انسانين — كل هذه الصور الجزئية

ليست تشكيلا عقليا واعيا ، وليست كذلك تشكيلا اعتباطيا ؛ انما هي صور ترسبت في لا شعور الشاعر ، ولم يثرها هنا ولم يجمع بينها الا شعور خفي بالخوف من المستقبل ، من الفكرة الهرمة التي دخلت في ميراث الشاعر الروحي ، من الطاحون الذي يدور هدارا على الأحياء ، من الموت . هذا الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر هو الذي أثار هذه الصور ، وهو الذي جمع بينها . انه حلم مليء بالرعب . والرعب هو الذي جعل الأفاعي تعوم على دوامات الأشباح ، وجعل الدود يحفر في الساحل قبر انسانين .

وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا . فالأفاعي هنا تعوم على حواف الدوامات أو الغدران (بغض النظر كذلك عن أنها دوامات أشباح وغدران آهات) . وهذا نسق في المكان لا يقبله منطق المكان . وهذه الأفاعي نفسها كانت تأكل — في رؤية الشاعر — الشمس ، في حين — أي الشاعر — كان يحدثنا عن الليل ؛ فقد كان في عينيه « شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية » ، وهذا نسق في الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان . انما التقت هذه الأشياء المتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي — التقت في هذه الصورة الشعرية ، في هذا الحلم المروع ؛ لأنها جميعا أكثر الأشياء تجاورا في نفس الشاعر . وفي الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة . انه يقوم — كما رأيت — بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فاذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه . وليس لهذا التكثيف من سبب الا أن بنية الصورة الشعورية الى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة

المطابقة . ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصــورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي ، لأن النظر العقلي سيرفضها منــذ اللحظة الأولى ويحول دون ادراك الشعر فيها

وفي مثل هذه الصورة كثيرا ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها اليه الخرافات والأساطير والحكايات أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور . وهي في كلا الحالين تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح وأقوى من أي وسيلة أخرى .

يقول الشاعر محيي الدين فارس في قصيدته « ذكريات الحرب » :

« .. ويختنق الليل حتى اخال جنائز هندية تحترق »

فنحن لم نر الجنائز الهندية فضلا عن أن نراها تحترق . وما أحسب الشاعر رأى شيئا من ذلك . لكن الصورة هنا كانت مثيرة حقا . اننا نعرف — من أين لا يهمنا الآن — أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس الدينية تعقيدا وازدحاما بالحركة والألوان والدخان والكتل البشرية . والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لابد أن تصحبها تلك الطقوس . ثم لم يقف خياله عند هذا الحد حتى جعل تلك الجنائز تحترق . ولسنا ندري بطبيعة الحال كيف تحترق الجنائز فضلا على الجنائز الهندية ، لكن هذا لا يهم ، انما المهم أن تتمثل بعد كل هذا كيف كان الليل « يختنق » . وأي اختناق !

ويقول الشاعر صلاح الدين عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رسالة الى صديقة » :

« خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب »

وهنا نلاحظ كيف يستوعب الشاعر تاريخ الانسان الزاخر نفسه ، وكيف يستمد من هذا الوجود التاريخي الزاخر بالقصص والدلالات

الصورة المعبرة . وقصة قميص يوسف الذى ارتد به يعقوب بصيرا زاخرة بالدلالة ، مستقرة فى الضمير الجمعى للشعب . والشاعر هنا لم يقم بتركيب صورة كما رأينا فى الأمثلة السابقة ، وانما راح يفجر فى هذه الصورة الناجزة المستقرة على نحو ما فى ضمائر الآخرين كل طاقاتها التعبيرية . ويتحدد ذلك من خلال موقع الصورة من تطور السياق النفسى فى القصيدة كلها (من الطريف مقارنة هذه الصورة بالصورة التى تحدثنا عنها من قبل للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى مجال الحديث عن التفكير الحسى فى الصورة الشعرية ، فقد تحدث الشاعران عن أثر خطاب المحبوب فى نفسيهما : عن حالة البعث التى صنعها بعد الهمود ، بمنهجين فى التصوير مختلفين وان كانا من أميز ما يمثل التفكير الشعرى الجديد) . ووصف الخطاب بأنه كالقميص .. الخ ، بعد حالة اليأس والتدهور والانكسار التى عبرت عنها القصيدة ، يعطى الجانب الآخر المؤمل فى الحياة ، وتعلق هذا الخطاب بالصحوة والشفاء والنهضة ، بنور الأمل بعد ظلام اليأس كما عاد النور من قبل الى عينى يعقوب . وفى هذا الاتجاه ذاته يقول الشاعر نفسه فى قصيدته « أبى » :

« وأبى يثنى ذراعه
كهرقل »

وهكذا قد يلجأ الشاعر الى عملية التكثيف الزمانى والمكانى فى تشكيل الصورة ، وقد يستغل رواسب الصور الشعبية التى تنقلها القصص بعد أن يضيف اليها من عنده بعض الألوان ، وقد يستمد الصورة كما هى من تراث الانسانية الزاخر والمستقر فى الضمائر . وفى أى من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد فى تشكيل الصورة الشعرية ، ووعى سليم بدورها الفنى .

* * *

بقيت القضية الأخيرة فى شأن الصورة الشعرية : قضية « التوقيعات » . فالقصيدة الجديدة فى تصور بعض النقاد المحدثين مجموعة من التوقيعات النفسية التى تأتلف فى صورة كلية تمثلها القصيدة فى مجموعها . وهذا شىء آخر غير ما يقال فى بنية « القصيدة الطويلة » . فى القصيدة الطويلة ترتبط الأجزاء ارتباطا عضويا ينمو خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور ، أما فكرة التوقيعات فشىء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء ؛ اذ أننا نصادف فى القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال ، يكاد كل مشهد فيها أن يقوم بذاته ؛ لكننا ما نلبث أن ندرك ادراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا فى كل مشهد ، كأنه يتخذ فى كل مرة قناعا جديدا ، حتى اذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة . ان الفكرة وقد ملأت نفس الشاعر تبدأ تتراءى له من خلال كل ما تقع عليه عينه ، وما يقع عليه حسه ، وما هو مستخف فى نفسه من تراث انسانى وروحى ، كأنك تحس بها قد أغلقت دونه كل طريق ؛ فحيثما اتجه تمثلها هناك ، فاذا هو أغلق نفسه دون الأشياء اصطدم بها كذلك فى أعماق نفسه . وفى هذه الحالة نجد أنفسنا ننتقل مع الشاعر من شىء يقع فى حياته ويعيشه ، وقد يقع كذلك فى حياتنا ونعيشه ، الى شىء ندركه فى خفاء دون أن نعيشه ، لكننا نحس فى كل مرة بأن شيئا ما يلح علينا ويتأكد وجوده . وفى هذه الحالة نجد أنفسنا منصرفين عن كل بلاغة جزئية قد تصادفنا الى تمثل للمشهد فى مجموعه ، وفى الصدى الذى يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى .

هذه الصياغة جديدة فى الشعر بعامة وفى شعرنا العربى بخاصة ، وليس يقدر على انجازها كل شاعر . ويعد الشاعر ت . اس . اليوت أعظم الشعراء المعاصرين فى امتلاك ناصية هذه الصياغة . وفى شعرنا العربى

أستطيع أن أعد قصيدة « رحلة فى الليل » للشاعر صلاح الدين عبد الصبور من أنضج ماظهر مبكرا من شعر فى هذا الاتجاه .

تتكون هذه القصيدة من ست توقيعات ، ولكل توقيعة عنوان مستقل كما لو كانت قصيدة بذاتها (بحر الحداد ـــ أغنية صغيرة ـــ نزهة الجبل ـــ السندباد ـــ الميلاد الثانى ـــ الى الأبد) .

فى بحر الحداد يحدثنا الشاعر عن «رحلة الضياع فى بحر الحداد» ، حين يقبل عليه المساء ويتفرق الرفاق ، وينتهى الصراع الوهمى الدائر على رقعة الشطرنج لكى يبدأ فى غد من جديد . وفى الأغنية الصغيرة يحدث الشاعر صديقته عن الطائر الصغير الذى يعقد جناح الحنان على واحده الزغيب فى ظلام الليل ، واذا بأجدل منهوم يحط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير . ثم يختم الأغنية بقوله :

معذرة صديقتى .. حكايتى حزينة الختام

لأننى حزين ..

وفى نزهة الجبل يتحدث الشاعر الى صديقته عن الطارق المجهول الملثم الشرير الذى جاء يدعوه الى المصير «والمصير هوة تروع الظنون» يود الشاعر لو عاش كى ينعم مع صديقته بنزهة الجبل التى كانت قد وعدته بها ، لكن ذلك الطارق الشرير لا يمهله بل يسوقه الى المصير المروع . وفى السندباد يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ منه العناء مبلغه ، ويعود السندباد ليرسى السفين :

وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم

وفى الميلاد الثانى يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع فى بحر الحداد والضياع . وفرحة الشاعر بهذا الميلاد كبيرة ، لأنه يعود فيها الى الحياة مرة أخرى بكل ما فيها من حسن وقبيح ، ويعود أمله فى نزهة الجبل . وفى التوقيعة الأخيرة « الى الأبد » يقول الشاعر :

« الرخ مات — لا ترع — فالشاه ما يزال »

« والشاه بالبيادق التأم »

« الى اللقاء » ، وافترقنا ، « نلتقى مساء غد ؟

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى الى الأبد

فى كل توقيعة من هذه التوقيعات يحس الانسان بالمعنى الأسيان فى رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر فى حياة الشاعر كل ليلة ، وفى حياة الانسان منذ استهوته المغامرة ، فى حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم انه صراع أبدى لا ينتهى الا ليعود من جديد ، كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ليعود فيحيا فى اليوم التالى لخوض معركة جديدة

هذه المشاهد المختلفة تبرز فى مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الانسان من هذا الصراع . وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة. وفى هذا سر نجاح هذه الصور ، فى ذاتها وفى مجموعها .

وأحب أن أنبه أخيرا الى أن الأمر فى هذا المنهج من التشكيل الشعرى أنه لا يتأتى بمجرد التقليد ، وليست المهمة كذلك أن تقسم القصيدة الى

عدة أجزاء وأن نضع لكل جزء عنوانا (قصيدة « دفاع عن الكلمة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى تبعت هذا المنهج ، فقد قسمها الشاعر الى عدة توقيعات وأطلق على كل توقيعة عنوانا مستقلا ، لكن الحقيقة أن القصيدة لا تختلف فى منهجها التشكيلى عن أى قصيدة أخرى من الشعر الجديد . ومن الممكن الاستغناء تماما عن العناوين الجانبية فيها وضم أجزائها بعضها الى بعض فتمثل بذلك منهج البنية العضوية النامية لا منهج البناء «التوقيعى») . وانما تتركز المشكلة أولا وآخرا فى المنهج النفسى المتبع فى تصوير الفكرة .

الباب الثاني

قضايا وظواهر فنية ومعنوية

الفصل الأول

المصطلح الجديد وظاهرة الغموض

« ما زال القلب في حاجة الى لغة ، وما زالت
الغريزة العريقة تعيد الألفاظ العريقة » .

كولردج

« أعرف أن الطريق
لغة في شعوري ، لا في المكان
لغـــة في العروق وفي نبضها ، لغـــة في السريرة
حيث تأتي المســافات من أول الروح موصولة بالبريق
ببريق الفتوحات والكشف والعابرين
في التخوم الأخيرة » .

ادونيس

ا ـ المصطلح الجديد :

اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمــل فني يســتخدم الكلمة أداة للتعبير . هي أول شيء يصادفنا ؛ وهي النافذة التي من خلالها نطل ، ومن خلالها نتنسم . هي المفتاح الذهبي الصــغير الذي يفتح كــل الأبواب ، والجناح الناعم الذي ينقلنا الى شتى الآفاق . وقد عرف الانسان العالم ، أو حاول أن يعرفه لأول مرة ، يوم أن عرف اللغة . وهو لم يعرف السحر الا يوم أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر الا يوم أدرك قوة السحر فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الانسان ومتساندة . وليس في وسعنا أن نتمثل الشعر منفصلا عن جذوره الأولى العريقة في القدم ،

يوم فرح الانسان فرحته الأولى الغامرة ، يوم استكشف اللغة ، ويوم تهيأ له استكشـــاف الوجود عن طريق هذه اللغة . فالشـــعر هو الامتداد المســـتمر لتلك الفرحة الأولى ؛ هو استكشـــاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة . ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء . والشعر الذى لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق ..

وفى اطار هذه الفكرة يحق لنا أن نتدبر موقف التجربة الشعرية الجديدة، فقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملا خاصا وجديدا ، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس المنهج . ولو أننا حللنا هذا المنهج لارتد بنا الى تلك الوظيفة الحيوية التى حققتها اللغة وحققها الشعر فى البداية ..

لقد صار الشعراء المعاصرون على وعى كاف بتلك الوظيفة ، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، فليس من المعقول فى شىء ، بل ربما كان من غير المنطقى ، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة . لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها ، وأن التجربة الجديدة ليست الا لغة جديدة ، أو منهجا جديدا فى التعامل مع اللغة . ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية ..

وليس غريبا أن تتميز لغة الشـــعر المعاصر عن لغة الشعر القديم ، بل الغريب ألا تتميز عنها . ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة الى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة أيقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر فى بحثه الدائب عن اللغة الجديدة ..

ان لكل عصر همومه ومشكلاته وقضاياه ، والانسان مطالب فى كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك . ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصر وتتبلور مثله . واللغة — بوصفها ترجمانا لكل فعل ، أو المقابل اللفظى لكل موقف — انما تتكيف ، بحكم ما فى طبيعتها من طواعية ومرونة ، وفقا لكل فعل وكل موقف ، فاذا هى تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الأفعال والمواقف . ومن ثم تظل اللغة دائما أوضح وأقوى وأدل ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضارى الذى تعيشه الأمة . وليس مبالغة أن يقال : اذا أردت التعرف على الاطار الحضارى لشعب من الشعوب فى زمن من الأزمان فادرس لغته . ففى عروق اللغة — اذا صح هذا المجاز — يعيش نبض العصر ..

(ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا فى أى عصر مضى ، وهى لا تختلف عنها من حيث هى لغة مجردة ، فما زالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هى العربية الفصحى ، وانما تختلف من حيث علاقتها بظروفنا المعاشية الراهنة ، بأفكارنا وتصوراتنا وآرائنا ، بمشكلاتنا وقضايانا ، وبكل ما يمثل الجوانب الروحية والمادية فى حياتنا . وكل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلا جديدا يتناسب وواقع هذه الحياة ، حتى يكون للشعر دور فعال فى نفوس متلقيه) لم تعد عبارة مثل « يا حادى العيس .. » مثلا تعنى شيئا بالنسبة للانسان المعاصر ، وكذلك لم تعد المبالغة فى مثل قول الشاعر

تركت منى قليــــلا من القليل أقـــلا
يكاد لا يتجـــزأ يقل فى اللفظ عن لا [1]

---

(١) مع ما قد يقال فى تكلف الشاعر فى هذين البيتين ، وأن الصنعة بادية عليهما ، فان هذا الشعر محسوب علينا ، وهو يمثل عصرا كان الذوق فيه يقبل مثل هذه المبالغة المتكلفة ..

ـــ لم تعد مثل هذه المبالغة مقبولة فى عصرنا لتعبير الشاعر عما يصنعه الحب بجسمه .

وهذان المثالان اللذان يرتبط أحدهما بصورة من صور الحياة المادية والآخر بصورة من صورها المعنوية يكفيان للتدليل على أن مواضعات العصر لا تسمح بالتعامل مع روح اللغة الذى كان ممثلا لعصر آخر ومقبولا فيه . فليس لحادى العيس وجود فعال فى حياتنا حتى يصح أن ترتبط به بعض مشاعرنا . وكذلك الشأن فيما يختص بالحب ، تلك العاطفة الانسانية الخالدة ، فقد تشكلت هذه العاطفة فى عصرنا بحيث صار حديث المحب عن هزال جسمه نتيجة لهيامه بمحبوبته شيئا قد يبعث على الضحك ، ولكنه لن يثير التعاطف فى نفوس الآخرين معه ..

وقد كانت قضية لغة الشعر تثار دائما عند كل مرحلة من مراحل التجديد والتطور . ولا انكار لوقوع هذه القضية من قضايا التجديد فى شعرنا المعاصر موقعا أساسيا . ومعروف أن النزاع يدور حول مدى قرب لغة الشعر من لغة الناس . وليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التى تجرى على ألسنتهم فى الحياة اليومية ، وانما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل فى كلماتهم . وقد كان مما عيب على شوقى ـــ وله نصيب فى تجديد الشعر العربى الحديث لا ينكر ـــ أنه صاغ فى شعره كثيرا من الحكم الشعبية بلغة هى أقرب ما تكون الى لغة هذه الحكم . عيب عليه هذا من فريق وامتدحه وبش له فريق آخر . أما الذين عابوا عليه هذا فقد كانوا يتصورون لغة الشعر ألفاظا غريبة عن مألوف الناس وعن ثقافتهم ، وتراكيب فيها اعظال وبعد عما استقر فى نفوسهم . وما زال هناك من يتصورون لغة الشعر على هذا الأساس ، ويرفضون ـــ نتيجة لذلك ـــ ما يظهر فى محاولات التجديد من الاقتراب من لغة العصر . أما الآخرون الذين امتدحوه

فقد كانوا على وعى بحقيقة التطور اللازم للغة الشعر حتى يحمل نبض العصر ويكون أقرب الى نفوس متلقيه . وتصور الأولين — فى رأينا — خاطئ ، لأنهم يظنون أن الشعر العربى القديم كان يصطنع لغة خاصة بعيدة عن لغة الناس ، فى حين أن الحقيقة أن الشعر العربى كان يحمل فى كل عصر صورة للغة الناس والحياة فى هذا العصر

وقد تأيدت هذه الحقيقة من دراستين جادتين قام بهما أستاذان جامعيان متخصصان فى الأدب العربى ، فقد أخرج الدكتور ابراهيم عبد الرحمن كتابا عن الشاعر ابن قيس الرقيات وشعره ، وفيه يقول : « وفى الحق ان غزل ابن قيس فى رقية وفى غيرها من النساء يمثل هذه النهضة التى نهضها الشعر الغنائى فى عصره ، بما شاع فيه من الملاءمة بين لغته ولغة الجمهور »[1] . وهو يعنى بالجمهور هنا جمهور الشعب العربى فى صدر الاسلام والعصر الأموى . وهو لم ينته الى هذه النتيجة جزافا ، وانما انتهى اليها بعد التمحيص الدقيق للغة الشاعر وشعره ، رابطا بين هذا وبين وجه الحياة الأدبية فى ذلك العصر ، مسجلا بذلك تطور الشعر العربى ولغته نتيجة لتطور وجه الحياة العربية والمجتمع العربى ..

وهناك مثال آخر قدمته الينا الدراسات الأدبية الحديثة التى تستهدف اعادة النظر فى تراثنا الأدبى وفيما استقر فى أذهاننا عنه من تصورات . فقد ألف الدكتور محمد النويهى كتابا ضخما عن الشعر الجاهلى ، سبق أن نشر بعض فصوله فى مجلة الثقافة التى كانت تصدر فى القاهرة . ونستطيع أن نشير هنا فى هذا الكتاب الى جانب رئيسى من النظرية التى أقام عليها الباحث دراسته ، وهو الجانب الذى يهمنا فى هذا المقام ..

---

(١) ابن قيس الرقيات ، ص ١٥٤ (نهضة مصر ١٩٦٥) .

وقد استقر رأى الباحث فى هـذه الدراسة الضخمة على أن الشعر الجاهلى كان يستخدم من الألفاظ ومن صور التعبير ما هو شديد القرب من لغة الناس فى ذلك العصر . وهو يرى أنه من الواجب علينا كى نحسن تذوق هذا الشعر أن تمثله فى اطار روح اللغة كما كان العرب فى الجاهلية يستخدمونها فى حياتهم العادية . بل لقد استطاع الباحث فى مواطن كثيرة من دراسته لنماذج ذلك الشعر أن يقربها الى ذوق المتلقى وحسه من خلال العبارات الشعبية التى ما زلنا حتى اليوم نستخدمها فى حياتنا اليومية . وفى هذا تأكيد جديد لسريان نبض لغة الحياة فى لغة الشعر ، فى كل عصر ..

فاذا كانت الدراسات المحصة قد أكدت لنا علاقة لغة الشعر بالحياة فى العصرين الجاهلى والأموى فان الدعوة العصرية لضرورة الملاءمة بين لغة الشعر ونبض الحياة الراهنة تكون دعوة وجيهة لها ما يبررها

وقد يبدو لنا نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم أن نستنكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية فى الوقت نفسه ؛ ولكننا الآن نستطيع أن نقول انها لا تكون لغة شعرية بحق الا عندما تكون نابضة بروح العصر . وليس من اليسير على الشاعر الذى تربى ذوقه على شعر عصر آخر له لغته الخاصة ونبضه الخاص أن يقول الشعر بلغة عصره ، لأنه يحتاج فى البداية الى عملية تخل عن القوالب والصيغ التعبيرية القديمة لكى يستكشف القوالب والصيغ الجديدة التى تحمل نبض العصر أكثر من غيرها . وليست هذه بالعملية الهينة ، لأن استكشاف لغة جديدة للعصر هى بمثابة خلق لهذه اللغة ..

ان عملية الابداع الشعرى تتمثل أقوى ما تتمثل فى ابداع اللغة . ولعلنا تمثل مشقة هذه العملية حين تتذكر كيف أن بعض الأديان تمثلت الكلمة

خلقا لله كخلقه للكون ، بل تمثلها أصلا لكل خلق (كن فيكون — فى البدء كان الكلمة) . والشاعر المبدع هو الذى يصنع لغته

أعرف أن هذه القضية جدلية ، اذ ان لغة الشاعر الخاصة لن تكون بهذه المثابة وسيلة تواصل ناجحة بينه وبين متلقى شعره ، والمطلوب أو المفروض فى أى تعبير فنى أن يكون أداة توصيل من المبدع الى المتلقى . ومن وجهة أخرى لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم فى شعره اللغة كما يستخدمها الناس فى حياتهم المعاشية العادية . فالمفروض فى لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة . ومن هنا يبدو أننا نتطلب فى لغة الشعر ألا تكون هى لغة الناس وأن تكون لغتهم فى آن واحد . وفى هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هى دائما كذلك ، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها ..

على أننا نستطيع بشىء من امعان النظر أن نحل هذا التناقض الظاهرى حين نعود الى فكرة نبض العصر ؛ فلغة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض ، وان اختلفت من حيث هى لغة عن لغة الناس اليومية ..

هذه فكرة نلح عليها هنا لأنها تبدو لنا المفتاح لقضية التحديد فى لغة الشعر المعاصر ..

والشعراء المعاصرون على وعى كاف بخطورة هذه القضية ، ومن ثم فانهم لم يكتفوا بتجديد لغة الشعر وخلق أفق جديد للمصطلح الشعرى ، بل نجدهم كثيرا ما يحدثوننا فى قصائدهم وخارج قصائدهم عن معاناتهم للكلمة ، وسعيهم الدائب لاستخراجها من مكانها طازجة وغضة ومفعمة بالنبض . لم تعد قضية الشاعر مع اللغة تحل ببساطة — كما كانت من قبل تحل — عن طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعرى القديم ،

وانما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعرى جـديد يناسب تجارب العصر الجديدة ..

لم يعد الشاعر المعاصر يحس بالكلمة على أنها مجرد لفظ صوتى له دلالة أو معنى ، وانما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود . ومن ثم اتحدت اللغة والوجود فى منظور الشاعر ، أو صار هـذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها ..

وقد نتج عن هذا الموقف ، أعنى الاحساس بضرورة الاتحاد بين اللغة والوجود ، أن تميزت لغة الشعر المعاصر فى مجمله ، كما تميزت لغة كل شاعر على حدة ، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة ، بميزة التفرد . ذلك أن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة ، وهى الضرورة التى يحس بها ويقررها الشاعر المعاصر ، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود ، أى كل تجربة جزئية لهذا الوجود ، لغتها الخاصة ..

لم تعد اللغة فى تصور الشاعر المعاصر وسيلة « ترجمة » للوجـود أو للتجربة ، ولم يعد الشعر ـــ كما كان التصور من قبل ـــ « ترجمانا » للمشاعر والأفكار ، أو ـــ كما كان يقال فى تعميم ـــ « ترجمانا للحياة » ، وانما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحيـاة ..

لنستمع الى حجازى فى قصيدته « موعد فى الكهف » [1] حيث يقول :

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى اذا استطعت أن أحمل اللفظين معنى واحدا
فقدت حكمتى وضاع الشعر منى بددا .

---

(١) من ديوانه « لم يبق الا الاعتراف » ، ص ٣٣ ـ ٣٤ .

ففى هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر مسا قويا . فيؤكد لنا بطريقة غير مباشرة ضرورة التلاحم بين لغة الشعر والوجود . وتفرد هذه اللغة نتيجة لهذا التلاحم . فاللغة ليست صندوقا نحتفظ به فى خزائننا ونستخرج منه الألفاظ لكى نضعها علامة على الأشياء والأفكار . وليست الألفاظ منفصلة عن الوجود حتى يصح أن نضع على الشىء الواحد أكثر من كلمة تدل عليه . ولو أننا تصورنا اللغة هكذا ، وتصورنا أن هذه هى وظيفتها ، اذن لأضعنا حكمة الوجود فى هذا اللعب السخيف بالألفاظ ، ولأفقدنا الشعر — نتيجة لذلك — قيمته ..

ويقول الفيتورى فى قصيدته « من أجل عيون الحرية »[1] :

اكتب .. اكتب لا تتردد

اكتب فالظلمة تتوقد

اكتب فالكلمة تتجسد .

وهو فى هذا يشير فى وضوح الى دور الكلمة فى الشعر ، أو الكلمة الشعرية . فالكلمة ليست مجرد صوت له دلالة ، وانما هى وجود وحضور له كيان وجسم . ومن ثم فاننا نجده فى قصيدته « نكروما » [2] يقول :

كلماتى أشواق سجين عاش وثأر سجين مات

كلماتي أجساد ضحايا مصلوبين على الطرقات

كلماتى أحشاء حبلى تتلوى تحت الطعنات

كلماتى أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات

فكل كلمة اذن هى قطعة من الوجود أو وجه من وجوه التجربة الانسانية . ومن ثم فان لكل كلمة طعما ومذاقا خاصا ليس لكلمة أخرى ،

---

(١) من ديوانه « عاشق من افريقيا » ، ص ٣٢ .
(٢) من نفس الديوان ، ص ٢٣ .

لأن التلاحم بين اللغة والتجربة يجعل لكل كلمة كيانا متفردا عن كل ما عداه . فأشواق السجين الحى ، وثأر السجين الذى مات ، وأجساد الضحايا المصلوبين ، والأحشاء الحبلى التى تتلوى تحت الطعنات ، كلها كلمات تنطق بها الحياة مباشرة ، وليست مجرد كلمات وصفية ..

هذا التلاحم بين لغة الشعر والوجود هو اذن ما يستنفد جهد الشاعر المعاصر ويشكل القدر الأكبر من معاناته للغة . وقد حدثنا معظم رواد الشعر عن هذه المعاناة كما قلنا ، حدثنا عنها صلاح عبد الصبور والبياتى والسياب وأدونيس . ويطول بنا الحديث لو أننا تتبعناهم فى كل ما قالوا عن هذه المعاناة . ولهذا فاننى أكتفى هنا بالوقوف مع أدونيس وقفة خاصة فى هذا الصدد ؛ فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغة خاصة ، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجما شعريا واضح التميز . وهو قبل كل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة وعيا بها وبما يصنع ..

يقول فى مزمور قصيدة « الزمان الصغير » :

أبحث عما يعطى للكلمة عضوا جنسيا ..

أبحث عما يعطى للحجر شفاه الأطفال ، والتاريخ قوس قزح ، وللأغانى حناجر الشجر .

. . .

أبحث عما يوحد نبراتنا ـــ الله وأنا ، الشيطان وأنا ، العالم وأنا [1] ..

ولسنا فى حاجة الى الاشارة من خلال هذا الكلام الى فكرة التوحيد بين اللغة والوجود ؛ فهى أوضح من أن تحتاج الى بيان . وقد انتهى به هذا البحث الى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة له :

---

(١) من ديوانه « أغانى مهيار الدمشقى » ص ١٦٩ .

واليوم لى لغتى
ولى تخومى ولى أرضى ولى سمتى [1]

كيف توصل الشاعر الى هذا ؟ وأين استكشف هذه اللغة ؟

قلت لكم أصغيت للبحار
تقرأ لى أشعارها ، أصغيت
للجرس النائم فى المحار [2]

وهو يكمل الحديث عن طريقة هذا الكشف فى قصيدته « أيام الصقر » حيث يقول :

فى الشقوق تفيأت
كنت أجس الدقائق
أمخض ثدى القفار [3]

سمعت العقارب كيف تصىء ، هديت القطا فى المجاهل — مت
تلبدت بالأرض صبرا من الأرض — مت انكست
على كاهل الريح

صليت
وشوشت حتى الحجار
وقرأت النجوم ، كتبت عناوينها ومحوت
راسما شهوتى خريطة
ودمى حبرها ، وأعماقى البسيطة [4] .

---

(١) من قصيدة « ساحر الغبار » بنفس الديوان ، ص ٩١ .
(٢) من نفس القصيدة ، ص ٨١ .
(٣) من ديوان « كتاب التحولات والهجرة ... » ص ٣٣ .
(٤) نفس الديوان ص ٣٣ – ٣٤ .

قد نختلف حول مدى صوفية تجربة أدونيس وواقعيتها . والحق انها تجربة صوفية بقدر ما هي واقعية . على أننا بازاء لغته لن نختلف ، فلغته جديدة وبكر ، لأنها تجتمع فيها لأول مرة كل أبعاد التجربة الصوفية الواقعية اذا صح التعبير . انها تتولد نتيجة للحفر والتنقيب فى سراديب الواقع . انها لغة تتجاوز قشرة الوجود الى أعماقه . وليست الكائنات والظواهر الكونية فى منظور الشاعر الا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلي لغته ..

لغة الشعر المعاصر اذن لغة تتجسم فى الوجود وتتحد به .. ولا عبرة بالنماذج الشعرية الرديئة أو غير الناضجة التى قد تصادفنا فى بعض قصائد هذا الشعر ؛ فالقدرة على خلق مثل هـــذه اللغة تتفاوت بين الشعراء ، ولا يتكون للشاعر مصطلحه الشعرى الا بعد كثير من المعاناة والمثابرة ..

ومن ثم تلوح أمامنا ميزة لهذه اللغة تابعة للميزة السابقة ؛ وهى أنها لغة مصفاة ومركزة ؛ فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ الا أن يكون هو اللفظ الأوحد الذى يحمل أكبر طاقة من الفعالية فى السياق . أما الألفاظ التى تأتى « حشوا » ، وقوالب التعبير التى تأتى « اسعافا » فلم يعد لها مكان فى هذه اللغة . ولن تكون اللغة ذات طاقة شعرية مالم تكن مصفاة ومركزة . والغريب بعد هذا أن يتهم الشعر المعاصر بالنثرية ..

ان النماذج الرديئة لم تكن أبدا هى المعيـــار . والغريب أن الذين يوجهون الى هذا الشعر هذه التهمة هم أبعد الناس عن فهم حقيقة لغة الشعر . ونحن نذكر هنا المحاولة المضحكة التى قام بها أحد نظامى الشعر العربى حين نشر فى مجلة الثقافة التى كانت تصدر بالقاهرة ما سماه ترجمة شعرية لبعض شعر صلاح عبد الصبور . نذكر من هذا على سبيل المثال أخذه لقول صلاح :

قلتم لى ..

لا تدس أنفك فيما يعنى جارك

لكنى أسألكم أن تعطونى أنفى

وجهى فى مرآتى مجدوع الأنف

ثم صياغته على النحو التالى :

قلتم قولا شـــديدا   هـــز أركانى بعنف

لا تدس الأنف فيمـا   ليس يعنى غير جارك

انى أســألكم أن   تمنحونى الآن أنفى

أنفى المجدوع فى المر   آة يدعـــونى لذلك

وقد ضحك كل من قرأ هذه الصياغة ، لأن الصائغ الجديد لا يقدر معنى الكلمة الشعرية حين يستخدم الكلمات بلا حساب ، ويكثر منها توهما منه أنه بذلك يزيد الشعر وضوحا فاذا به يضفى عليه بلادة وجمودا . لقد أخذ عبارة « قلتم لى » فأضاف اليها ما ظنه تفسيرا وهو فى الحقيقة قتل ، فراح يشرح هذا القول بأنه « قول شديد » ، ثم راح يصور وقع هذا الكلام على نفس الشاعر فقال « هز أركانى بعنف »

ولا أطيل على القارىء فى التعقيب على هذا الفهم المتخلف للشعر وللغته ، ويكفى أن أنبه الى النثرية الباهتة التى صار اليها كلام صلاح على يد نظامنا الهمام . فعبارة « هز أركانى بعنف » ليست الا نثرا هزيلا ، فضلا عن أن عربيتها ركيكة ، فالفصيح يقول : هز أركانى فى عنف ، أو يقول : هز أركانى هزا عنيفا ، والأفصح من قال : هز أركانى عنيفا ..

ويذكرنى هذا بقصيدة استمعت اليها من أحد شعراء الاسكندرية ، مطلعها :

كأنما النــار فى جنبى تضطرم   جوعى تســائلنى ماذا ستلتهم

وقد قلت له ساعتها « لقد أكثرت يا صديقى وتسهلت فى استخدام الألفاظ فاذا البيت ثلثاه حشو ولغو وافساد للجوهر ، وكان فى وسعك أن تصفى هذا البيت وأن تركز على الجوهرى منــه ، كأن تقول : النار فى جنبى جوعى . أما التشبيه بكأن فى صدر البيت فنافلة ، وأما أن « النار تضطرم » فقالب لغوى جاهز لا فضل لك فيه ، والفضل لك فى أن النار « جوعى » ، وما دامت جوعى فانه من التزيد هذا التساؤل عما ستلتهم ..

وأنا أسوق هذا المثال هنا لأنه معكوس تجربة ناظمنا الهمام ، وان كانت الحقيقة التى نستخلصها فى الحالين واحدة ، وهى أن الشعر المعاصر عدو النثرية ، وعدو القوالب الجاهزة ، وأنه يتوخى اللغة المركزة المصفاة ..

لقد استطاع الشعراء المعاصرون خلال تجربة الشعر الجديدة ، وعبر ما يقرب من عقدين من الزمان ، أن يصنعوا للشعر العربى مصطلحا جديدا ينبض بروح العصر وان كانت اللغة المركبة منه جديدة وغريبة على الأسماع . وفى دراستنا لدرامية هذا الشعر واستخدامه الصورة والرمز والأسطورة ، فى فصول مختلفة من هذا الكتاب ، ما يكشف لنا عمليا عن الطاقة التعبيرية الفذة التى تتمتع بها لغة هذا الشعر . والشىء الذى لا يمكن انكاره هنا هو أن ظهور المصطلح الشعرى الجديد قد صحبه لدى المتلقين احساس بغموض هذا الشعر ، ومن ثم نفرد الفقرة التالية من هذا الفصل لهذه الظاهرة .

* * *

ب ـ ظاهرة الغموض :

وكثير ممن ألفوا قراءة الشعر العربى القديم يواجهون صعوبة كبيرة فى التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من أجل هـذه الصعوبة فالمؤكد أن هذا الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف النقيض . وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد ، ولكن كثيرا ما يقف حائلا دونهم وهذا التكيف خاصية فى الشعر الجديد هى فى الحقيقة متوم من مقومات وجوده ، وأعنى بذلك غموض هذا الشعر

ان الشعر الجـديد يتسم فى معظمه ؛ بخاصـة فى أروع نماذجه بالغموض . وهناك حقيقة عامة تقول انه اذا كان « الوضوح » مسكنا فان « الغموض » عجز . وهى حقيقة ينبغى اعادة النظر فيها بخاصة عـندما تتحدث عن الشعر [1] . ولكنها على كل حال تسند موقف أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد لما يغلب عليه من طابع الغموض . فهم يتولون عندئذ ان هناك قدرا هائلا من الشعر الذى يتسم بالوضوح والبساطة . هو فى الوقت نفسه قادر على أن يهزنا ويثيرنا ، وكم انفعلنا بهذا الشعر الواضح البسيط ! فالعدول اذن عن البساطة والوضوح الى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الاطلاق ..

وهذا الجدل يبدو منطقيا ومعقولا ولكننا أميل الى التريث فى قبوله . فنحن متفقون مبدئيا على أن الشعر قد يكون بسيطا سهلا وأنه مع ذلك يهزنا ، ولكن ليس كل الشعر الذى يهزنا بسيطا وسهلا ، وانما هناك كذلك

---

(١) راجع تجربة التوضيح التى قام بها احد نظامى الشعر لصياغة شعر صلاح عبد الصبور ، والتى مرت بنا فى الفقرة الأولى من هذا الفصل

من الشعر ما يثيرنا وان كان غامضا . فالغموض اذن ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد ، وانما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء ، وكل ما فى الأمر هو ان الغموض قد صار ظاهرة واضحة فى الشعر الجديد تدعونا الى التأمل . فلا يمكن أن تكون المسألة فى هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح الى الغموض ، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء فى ارضاء ذواتهم عن طريق اغاظة متلقى الشعر بوضعه فى اطار من الطلاسم التى تتحدى الفهم كما كان المتنبى يصنع ، فيبيت ملء جفونه ناعم البال ويترك الناس ساهرين يجادلون ويختصمون فيما قال من شعر ، فما زال هذا العمد الى الاغراب شيئا رخيصا لا علاقة له بالشعر نفسه ..

وهنا ينبغى أن نبدأ بشىء من التحديد اللازم لمعنى الغموض فى الشعر ، فربما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليمكن القول فى بعض الأحيان ان الشعر هو الغموض ، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض فى الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصيلة . ولهذا أقول انه ينبغى علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها ، وأن نقف على الضرورة الجمالية التى تجعل الغموض عنصرا جوهريا فى الشعر ..

وقد قلنا ان الشعر القديم نفسه تسم بعض قصائده ، أو على وجه الدقة بعض أبيات هذه القصائد ، بالغموض . ولكن أحقا هذا هو الغموض الذى نعنيه ؟ أيمكننا أن نعد طلاسم المتنبى غموضا ؟ هل بيت الشعر التقليدى الذى يقول :

وما مثله فى النـــاس الا مملكا

أبو أمـــــه حى أبوه يقاربه

بيت شعر غامض ؟

ان هذا يدعونا على الفور الى التفكير فى نوعين من الغموض ينبغى التمييز بينهما حتى لا يختلط علينا الأمر فنجعل الرأى الواحد فى أحدهما ينسحب تلقائيا على الآخر . ينبغى أن نميز بين الغموض والابهام . وأنا أستخدم هذين اللفظين فى مقابل اللفظين الانجليزيين ambiguity و obscurity ؛ فنحن نستخدم فى الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما تستخدم لفظة الابهام ، مع أن الشىء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشىء الغامض . وقد سبق أن حلل « أمبسون »[1] صفة الابهام هذه تحليلا ذكيا فى كتابه « أنماط سبعة من الابهام » (لندن ١٩٣٠) اعتقد أنه من النافع هنا الاستفادة منه . فالابهام عنده صفة نحوية بصفة أساسية ، أى ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، فى حين أن الغموض « صفة خيالية » تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، أى قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية ..

ومن هنا يتضح لنا أن البيت السابق ليس غامضا ولكنه مبهم ؛ لأن المشكلة الأساسية فيه لا ترتبط بالخيال أو بشىء منه ، وانما هى قبل كل شىء مشكلة لغوية قائمة فى طبيعة التركيب اللغوى نفسه . وفهم البيت — على هذا الأساس — يتطلب منا حل مشكلة هذا التركيب اللغوى لا أكثر ولا أقل . فبمجرد أن نحدد عائد الضمائر فى هذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت ، ويكون المعنى قد اتضح تماما ..

ويقاس على هذا كذلك أبيات المتنبى التى تشبه الطلاسم ، والتى كان يتعمد فيها هذا النوع من الابهام عن طريق التعقيد فى التركيبة اللغوية للتعبير . على أن هذا الابهام لا يمثل عندئذ ضرورة فنية لم يكن فى وسع

---

(١) انظر : H. Read : Callected Essays in Literary Criticism, p. 92.

الشاعر أن يسقطها ؛ بل هو — على العكس — لا يمثل أي صفة فنية على الاطلاق ، ومن السهل أن نعده صفة سلبية فى الشعر ، أي شيئا معيبا ..

أما الغموض فى الشعر فلا يمكن النظر اليه — كما يقول هربرت ريد — على أنه مجرد صفة سلبية ، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر فى الوصول الى حالة الوضوح التام ، وانما هو صفة ايجابية ؛ بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الايجابية . فبعيدا عن قيم الألفاظ الصوتية الصرف ، التى لا تحمل معنى ؛ وبعيدا عن سحرها اللاعقلى ؛ أى عما لها من قوة التعويذة السحرية — وهو جانب من المسألة لم ير « ريد » ضرورة لأكثر من مجرد ذكره — بعيدا عن كل هذا نجد غموضا جوهريا فى عملية التفكير الضمنية ، وهو غموض يرجع الى أمانة الشاعر وموضوعيته ..

ومعنى هذا أن الغموض فى الشعر خاصية فى طبيعة « التفكير الشعرى » وليس خاصية فى طبيعة « التعبير الشعرى » ؛ وهى لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التى نبت منها . ويمكننا أن نتبين هذا اذا نحن رجعنا الى نظرية قديمة ترجع أصولها الى « فيكو » ، تقول [1] : ان الانسان يشكل أفكارا خيالية قبل أن يشكل أفكارا عامة ، وأنه يدرك الأشياء ادراكا مهوشا قبل أن يصل الى مرحلة التفكير فى هذه الأشياء تفكيرا منظما ، وأنه يغنى قبل أن يقول كلاما محدد المقاطع ، وأنه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر ؛ وأنه يستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية ، وأن استخدامه للألفاظ استخداما استعاريا هو بالنسبة اليه شىء طبيعى . ولقد كانت الحكمة الأولى — كما يقول فيكو —

---

(١) انظر : Read : ibid. , p. 42.

حكمة شعرية كانت هى الميتافيزيقا النابعة لا من الاستنباط والتجريد كما هو شأن الفلسفة الحديثة : بل من الشاعرية والخيال . فميتافيزيقا هؤلاء الناس كانت هى الشعر : فكان الشعر نتيجة لضرورة خلق ميتافيزيقا أو تفسير للكون . والضرورة — كما يقال — أم الاختراع ، والاختراع تعبير بلفظ آخر — كما يقول هربرت ريد — عن الخيال . والخيال بديل من المعرفة ، فقبل أن تكون المعرفة ميسرة كان الخيال يسد حاجات الانسان المتسائل بطبعه لشرح الأشياء غير الواضحة . فقد اخترع الشعراء الآلهة وألبسوهم أزياء لونوها بخيالهم لكى يفسروا من خلالهم كل ما هو فوق طاقة الادراك البشرى . ومن ثم كانت الخاصية الأولى للشعر — كما يقرر فيكو — هى أن يجعل غير الممكن قابل التصديق ..

هذا من حيث الأصل العام للشعر والضرورة التى أوجدته . ومن جهة أخرى نجد أن الاستعارة التى هى من أهم صور التعبير الشعرى وأبرزها ، قد ارتبطت فى نشأتها بالخرافة أو بالأسطورة . وفى الخرافة تتمثل كل الخصائص التى تركز فيما بعد فى المجاز ، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الانسانية الى الكائنات غير الحية . فالمجاز فى جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة التى هى أثر من آثار الخرافة ، أعنى عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية . ويمكننا — لهذا — أن نقول ان المجاز خرافة أو أسطورة لخصت فى عبارة موجزة شديدة الايجاز ، ما زالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهى لا منطقيتها . حتى المجازات الشديدة الايجاز ، التى قد لا تتجاوز الكلمتين ، ما تزال تحمل نفس الخاصية . فقولنا مثلا ، الريح تعول ، والسماء تبكى ، وقولنا : كبد الحقيقة ، وعين المسألة ، وما شاكل ذلك من عبارات لم يعد ينظر اليها الآن على أنها مجازات ، انما هى عبارات مجازية لا تتفق ومنطق العقل وانما خلقها من قبل منطق الخيال ..

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم معنى الغموض فى الشعر . فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التى تعلمها ، وهذا شىء أظن أننا جميعا نتفق عليه . وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التى نقصدها حين نستخدمه فى حياتنا اليومية . ثم انه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل . ومن ثم فاننا نصف الشاعر بأنه غامض ، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم الا لأننا منطقيون ، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة فى وضوح . أما الشاعر فيدرك الأشياء ادراكا أبعد مدى مما نصنع ، وهو لذلك لا يجد فى لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الادراك فى دقة واتقان . وهو من هنا يذهب الى الاختراع ، اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير . والاختراع كما قلنا خيال ، ومنطق الخيال غير منطق الواقع ، وعند ذاك يلعب المجاز الدور الأول ، فاذا للكلمات من حيث دلالتها أبعاد جديدة ، واذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات ، واذا بالقصيدة فى مجموعها صورة تزخر بحقيقة الموقف . والقصيدة فى هذه الحالة تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هى مادة الا فى ذلك الاطار الذى اختاره الشاعر ..

ان الشاعر ينطلق الى العمل — كما يقول هربرت ريد — من وحدة عاطفية . ومن الممكن أن تكتسى هذه الوحدة بما يسميه كارل فسلر « الصورة اللغوية الداخلية » ، ولكن ليس هناك اتصال أو علاقة ضرورية بين هذه الصورة اللغوية الداخلية والصورة اللغوية الخارجية التى نعبر بها عن أفكارنا اليومية المنطقية . ولابد للشاعر — كيما يظل مخلصا للصورة اللغوية الداخلية — من أن يخترع الكلمات ويبدع الصور وأن يتلاعب بمعانى الألفاظ ويوسع من نطاقها ..

وكما أنه من الجرم — كما يرى بول فاليرى فى كتابه Variété — أن نشرح القصيدة فى لغة نثرية لكى نفهمها لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهى الشعر . فكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره ، فان هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر . فالوحدة العاطفية التى هى قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقه ، وانما ينبغى أن نستقبل القصيدة جملة ، فلا يحق لنا أن نفتت وحدتها — وهذا قد يسمح لنا به فى مجال الدراسة فحسب — وأن نترجمها الى لغة أخرى منطقية ومعقولة . والا فقد كان الأولى بالشاعر عندئذ أن يكتب ما كتب نثرا منطقيا مفهوما على نحو ما نصنع نحن بقصيدته ..

وعلى هذا ينبغى علينا أن نستقبل القصيدة جملة . فاما أن نقبل عليها واما أن ننفر منها . اما أن نحبها واما أن نكرهها . والشاعر انما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعرى أن ينقل الينا صورة لتجربته العاطفية . وقد لا تؤدى الألفاظ فى ذاتها معانى محددة ، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع فى هذه الحالة من أن تعكس لى القصيدة صورة لتجربة شعرية . فيكفى اذن فى ألفاظ القصيدة أن تنقلنا الى حالة نعانق فيها الوجود فنحقق بذلك جزءا من وجودنا ونحس بحركة صيرورتنا ..

ومن هذا كله يتضح لنا أن الغموض فى الشعر ليس نقيضا للبساطة . وأن الشعر البسيط الذى يهزنا هو فى الوقت نفسه عميق ، لأن البساطة الساذجة فى الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا . وهذه البساطة العميقة التى نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض بل هى أحرى أن تعطفنا اليه ، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل . ومن ثم يمكننا أن نقول ان القدر الأكبر

من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة . لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد ، منطقية ، لا يميزها عن لغة النثر الا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية . انها حقا تعرف الاستعاره والمجاز ولكن فى صورة جامدة يندر فيها الابتكار والأصالة ..

فاذا كان الشعر الجديد اذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعى كاف طبيعة عمله ، وهى أن يقول الشعر أولا ، وأن يخترع فى سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضى بها ضرورة أنه يقول الشعر وهذا معناه أننا نستقبل فى الشعر الجديد — مع أنه غامض ، بل بسبب أنه غامض — شعرا تميزه الأصالة ، أو لنقل فى بساطة : شعرا حقيقيا ..

وبهذا الطراز من الشعر يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة ، كما يمكن — مع الزمن — تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارىء . فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة ، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر ، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض ، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا ..

الفصل الثاني

الرمز والأسطوره

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الاكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير ولبس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره ، فالعلاقة القديمه بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام ، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعه الشعر والتعبير الشعرى . ولكن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون وفي طريقة استخدامهم لها يدعو دعوه ملحة الى الاهتمام بهذه الظاهرة اجمالا ، وتقويمها (فليس يكفى الآن — وقد خطت التجربة في طريق تبلورها خطوات فساحا — أن نقنع بملاحظة الظاهرة من خارجها . وأن نكتفى بمجرد ملاحظتها ورصدها عندما نتوقف لرصد الجديد في هذه التجربة . ينبغى أن نتدبر هذا الموقف قبل أن تكثر الأصوات التي تردد أن كثيرا من قوالب التعبير في هذا الشعر قد أخذت تتجمد ، وأن التكرار — بخاصة في مجال استخدام الرمز — قد أوشك أن يعلن افلاس الشعراء وافلاس التجربة ..)

ولعلنا في حديثنا عن الصور قد قدمنا بعض التحليلات التي تكشف لنا منهج تكوين الصورة واستخدامها في الشعر المعاصر ، بما فيه من مزايا وما يتورط فيه من عيوب . وليس الرمز الا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة . غير أننا نقترب في هذا الفصل من موضوع الرمز والأسطورة في

هذا الشعر من طريق آخر ، نخص فيه الرمز والأسطورة وحدهما دون الانعطاف على موضوع الصورة ، بالفحص والدراسة ..

* * *

وطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة ، تتفرق دراستها فى فروع شتى من المعرفة ، فى علم الديانات والانثروبولوجى وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة نفسه ، ولكن طبيعة هذا الكتاب بعامة ، وطبيعة هذا الفصل بخاصة ، لا تسمح بتمثل طبيعة الرمز — وكذلك الأسطورة — فى أطر هذه المعارف المختلفة ، وانما يهمنا هنا أن نتفهم طبيعة « الرمز الشعرى » . ومهما قيل من امكان استكشاف جذور الرمز والأسطورة عن طريق هذه المعارف فاننا نستبعد هذه الغاية من دراستنا ، فليس همنا هنا أن نبحث أصول الرمز اطلاقا ، وانما يهمنا التعرف على طبيعة الرمز ، والرمز الشعرى على وجه التحديد . وبعبارة أخرى أقول اننا لا نريد هنا تفسير الرمز أو الأسطورة فى اطارهما التاريخى الروحى من حياة الانسان وانما نود مجرد التعرف على طبيعة الاستخدام الشعرى للرمز ..

هل للرمز الشعرى طبيعة تختلف عن طبيعة الرموز فى المجالات الأخرى ، كالمجال الدينى (أو الصوفى) والمجال العلمى (أو الرياضى) والمجال اللغوى الصرف ؟

ان الرغبة الدائمة الملحة على الانسان هى رغبة الوجـود . وكل مغامرات الانسان الطويلة ليست — فى أقصى غاياتها — الا طريقا لتحقيق وجوده ، ومن ثم لادراك معنى هذا الوجود . وقد أخذت هذه المغامرات أشكالا مختلفة ، فهى تتمثل مرة فى البحث عما نسميه الحقيقة ، وأخـرى فى البحث عن الله ، وثالثة فى محاولة تفهم ما النفس . واذا نحن ترجمنا

هذه المحاولات فى اطار أعم أمكننا أن نتمثلها فى علاقة الانسان بالكون، وعلاقته بالله، وعلاقته بالانسان نفسه. ويتفرع عن هذه العلاقات كل المواقف الثانوية من النظر فى الحياة والموت، فى الحب والكره، فى الخلود والفناء، فى الشجاعة والخوف، فى الخصب والامحال، فى النجاح والإخفاق، فى العدل والظلم، فى الفرح والحزن. وكل هذه المعانى مستقرة فى الضمير الانسانى. وقد استقرت فيه منذ وقت مبكر، منذ أن تبلورت التجربة الانسانية فى العقيدة الدينية. لقد استقرت فى ذاكرة الانسان التى تكونت عبر التاريخ، وانطبعت آثارها ـ من ثم ـ فى عاداته المجتمعية. وقد ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية، ومن ثم ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة ..

لكن الشاعر المعاصر فى استخدامه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية. يتضح لنا هذا اذا نحن أدركنا الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية. صحيح أن الصوفى والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف. وربما استطاع الصوفى أن يعبر عن رؤيته أحيانا، ولكن فى مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل فى «الطريق» يستعصى عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، والغالب أنه هو نفسه فى هذه المرحلة المتقدمة، لا يرغب فى أن يعبر عن رؤيته. أما الشاعر فانه يعبر بمجرد أن يرى، أى أن الرؤية وسيلته الى التعبير، مهما أوغل فى الرؤية. وفرق آخر هو أن موضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشاعر فى كل لحظة، فى حين أنه يختفى فى التجربة الصوفية. ومع أن بعض الشعراء أحيانا يمرون بتجارب شبه صوفية فانها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرف فى أن موضوع الرؤية والتأمل يظل قائما وواضحا ومحددا. ومن هنا كان الرمز الشعرى نابعا من موضوع بعينه ومرتبطا به

أما الرمز العلمى فوسيلة استكشفها الانسان فى وقت متأخر نسبيا ، وذلك عندما أراد أن يشير الى مادة المعرفة اشارة موجزة. وطبيعة الرمز العلمى أنه يشير الى موضوع دون أن يرتبط به ؛ فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية . فعندما نقول أن أ = ب ، وأن أ = جـ فاننا نستنتج من ذلك أن ب = جـ . هاتان المقدمتان والنتيجة المستخلصة منهما كلها تشير الى موضوعات دون أن ترتبط بموضوع بعينه . أما الرمز الشعرى فليس تجريديا وليس ذهنيا ، وبينه وبين الموضوع المعين علاقة تداخل وامتزاج..

والرمز اللغوى نفسه رمز اصطلاحى ، تشير فيه الكلمة الى موضوع معين اشارة مباشرة كما تشير كلمة « باب » الى « الشىء » الذى اصطلحنا على الاشارة اليه بهذه الكلمة ، ولكن دون أن تكون هناك علاقة جوهرية (علاقة التداخل والامتزاج التى تكون بين الرمز الشعرى وموضوعه) بين الرمز والمرموز اليه ..

وعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل « البحر ، الريح ، القمر ، النجم .. الخ » فانه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية ، وربما كانت بعض هذه الدلالات — على الأقل — مشتركة بين معظم الناس ، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعرى ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، وما لم يضف الى ذلك أبعادا جديدة هى من كشفه الخاص . فالرمز الشعرى مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر ، والتى تمنح الأشياء مغزى خاصا . وليس هناك شىء ما هو فى ذاته أهم من أى شىء آخر الا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت أهمية الاشياء وقيمتها . ذلك أن التجربة — كما قلنا — هى التى تمنح الاشياء أهمية خاصة . وعند استخدام اللغة فى الشعر استخداما

رمزيا لا تكون هناك كلمة هى أصلح من غيرها لكى تكون رمزا ؛ اذ المعول فى ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التى تربط الشىء بغيره من الأشـــياء ..

ومن هنا تبرز أمام الشاعر امكانية عظيمة الدلالة ، هى أنه من حقه دائما أن يستخدم أى موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا وان لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام . ونفس الامكانية متاحة للشاعر ازاء الشخصيات ذات الطابع الأسطورى ؛ فهو يستخدمها بنفس المنهج الذى يستخدم به الرمز القديم ؛ وهو كذلك يضفى أحيانا على بعض الشخوص المعاصرة التى لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا وسوف نقف عند نماذج لهذا فى الشعر المعاصر ، نتمثل فيها مدى توفيق الشاعر أو اخفاقه فى التعامل مع الرمز والأسطورة تعاملا شعريا ..

وفى تدبرنا للرمز الشعرى ينبغى أن يدخل فى تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص . فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية فى كل عمل شعرى هى التى تستدعى الرمز القديم لكى تجد فيه التفريغ الكلى لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما ؛ وهى التى تضفى على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية ، وذلك عنـــدما يكون الرمز المستخدم جديداً ..

ومهما تكن الرموز التى يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها فى التاريخ ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أى بوصفها رموزا حية على الدوام) فانها ـــ حين يستخدمها الشاعر المعاصر ـــ لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر ، بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها ؛

فالقيمة كامنة فى لحظة التجربة ذاتها ، وليست راجعة لا الى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا الى قدمها ..

من واجب الشاعر المعاصر اذن — حين يستخدم رمزا جديدا — أن يخلق السياق الخاص الذى يناسب الرمز ، لأنه اذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضى أو الرمز اللغوى الأولى كما شرحناهما. وكذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة ، لا بد لبث الحيوية فيها من ورودها فى سياق رمزى . وفى هذه المناسبة يصح لنا أن نلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين (بخاصة من الناشئين) يخطئون فهم مغزى الرمز . فيستخدمون الرمز الذى استخدمه غيرهم من الشعراء استخداما هزيلا . لانهم يخفقون فى أن يخلقوا له السياق الرمزى المناسب ، فضلا عن عدم الارتباط الحيوى فى شعرهم بين الرمز والتجربة . فالواقع أن الرمز اذا كان له مغزى فان هذا المغزى يختلف — نوعا من الاختلاف — من سياق الى آخر ، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم فى الشعر ، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذى يرد فيه من أى نوع من أنواع الصورة أو الكلمة . فالقوة فى أى استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق ..

وينبغى أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز فى السياق الشعرى يضفى عليه طابعا شعريا ، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية . وفى هذا الضوء ينبغى تفهم الرمز فى السياق الشعرى ، أى فى ضوء العملية الشعورية التى تتخذ الرمز أداة وواجهة لها. أما النظر الى الرمز فى الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها فان هذا النظر يخطىء معنى الرمز الفنى ورمزية الشعر اجمالا (وهو عيب يتورط

فيه بعض النقاد أحيانا ،حين يقنعون بأن « كذا » يرمز الى فكرة أو مذهب أو عقيدة كيت) . فالرمز المقابل لعقيدة أو فكرة يخضع لعملية تجريد عقلى تختلف تماما عن العملية النفسية التى تصحب استكشاف الرمز واستخدامه. ولهذا فان علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة symtol ، هى كلمة emblem

وعندما نقول ان الشاعر قد استخدم كلمة « البحر » مثلا استخداما رمزيا (أو أى كلمة أخرى صار لها فى السياق الشعرى قوه الرمز) فلا معنى لقولنا عندئذ ان البحر هنا يرمز الى الخوف أو الرهبة مثلا ، ما لم تدبر هذا المعنى فى البسياق الشعرى نفسه . فالبحر ليس رمزا أبديا ومطلقا للخوف أو الرهبة ، ولكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير فى نفسى مشاعر الخوف أو الرهبة . وما دام شعور الخوف أو الرهبة يرتبط فى نفسى بتجارب لها وزنها فانى أمنح نفسى عندئذ الحق فى أن أطلق على صورة البحر فى هذا السياق المعين معنى الرمز ، لأنها استخدمت فيه استخداما رمزيا سليما ، وأن أصف كلمة البحر بأنها رمز ، لأنها كانت البؤرة التى تولد من خلالها فى نفسى شعور الخوف أو الرهبة ..

كذلك الأمر بالنسبة للاسطورة وللشخوص الأسطوريين ؛ فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها يخضع ـــ أو ينبغى أن يخضع ـــ لنفس المبادىء التى تحكم استخدام الرمز الشعرى ذلك أن الأسطورة أقرب الى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة . يجسم فيها الانسان وجهة نظر شاملة فى الحقيقة الواقعة . وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينهـا ، وانما هى فى الغالب علاقات « جدلية » ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكى

تخضع فى الشعر لمنطق السياق الشعرى ، شأنها فى ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة . وفى هذا لا تختلف العناصر الرمزية فى الأسطورة عن شخوص الأسطورة ؛ فحيثما يظهر السندباد أو سيزيف فى القصيدة ينبغى أن يكون ظهورهما نابعا من منطق السياق الشعورى للقصيدة ، شأنهما فى ذلك شأن الرموز . ولهذا فاننى أسمح لنفسى هنا بأن أطلق على هذا النوع من الرموز عبارة « الرمز الأسطورى »

وفى ضوء هذه المقدمات يحق لنا أن نتأمل رموز الشعر المعاصر . القديم منها والجديد ، والأسطورى منها وغير الأسطورى ، لندرك مدى توفيق الشاعر أو اخفاقه فى استخدامها استخداما شعريا بحق . ولم يلفتنا الى دراسة هذا الموضوع الا كثرة استخدام الشعراء المعاصرين للرمز والأسطورة ، حتى أصبح ذلك ظاهرة عامة .

ومن متابعة الرموز القديمة التى يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا ان معظم العناصر الرمزية انما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين (أو دخلوا على مر الزمن عالم الأسطورة) . وابرز هذه «الرموز الأسطورية» واكثرها دورانا هى شخوص السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل وأينياس والخضر وعنتر وعبلة وشهريار وهرقل والتتار (وان كان اسما لجماعة) والسيرين وسقراط وغيرها من الشخوص الأسطوريين الإغريقيين وغير الاغريقيين .

والى جانب ظهور هؤلاء الشخوص الأسطوريين نجد الشعراء أحيانا يستلهمون الأسطورة القديمة فى مجملها من حيث هى تعبير قديم ذو مغزى معين ؛ كاستلهامهم أسطورة أوديب وأبى الهول أو قصة بنيلوب وأوليس أو خبر نوم الامام على فى فراش الرسول ليلة الهجرة . فالعناصر الرمزية

التى يستخدمها الشاعر المعاصر ، بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا فى واقع تجربته الشعورية ؛ معظمها مرتبط فى الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف . وهذه الشخوص أو المواقف انما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكى تضفى عليها أهمية خاصة . فالتجربة انما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز ؛ فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى ، تلك الخاصة المميزة للرمز الفنى

لنقف قليلا عند السندباد ، وهو شخصية عرفها التراث العربى فى حكاياته الأدبية الشعبية ؛ فماذا نجد ؟ السندباد نفسه تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ، ويتعرض فى رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها الا بعد عناء ومغامرة . هذه الشخصية عادية وغير عادية فى الوقت نفسه . هى عادية على المستوى الجمعى للانسان ، لأن قصة الانسانية اجمالا — وفى ايجاز — هى قصة المغامرة فى سبيل كشف المجهول . وهى غير عادية على المستوى الفردى ، لأننا ألفنا الفرد الذى تتلخص فيه التجربة الانسانية نادرا . وكون السندباد عاديا وغير عادى فى الوقت نفسه هو الذى جعله — بغض النظر عن حكاياته القديمة — شخصية رمزية أو رمزا . فطبيعة الرمز تجمع فى وقت واحد بين الحقيقى وغير الحقيقى [1] ، بين العادى وما فوق العادى (أو غير العادى) ..

وعلى هذا الأساس ينبغى أن نقدر معنى استكشاف الشاعر المعاصر لهذه الشخصية وتفاعله معها . فهى كما رأينا شخصية رمزية من الطراز الأول ، يجتمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى . بل على هذا

---

(١) راجع الفصل الخاص بتشكيل الصورة فى الشعر المعاصر ، فى هذا الكتاب .

الأساس ينبغي أن تنظر الى سائر الشخوص الأسطوريين (أو الذين دخلوا عالم الاسطورة على الزمن) ؛ فكل شخصية من هذه الشخصيات لها تجربتها الخاصة الواقعية ، أو الممكنة ؛ ولكنها فى الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الانسانية الشاملة الممتدة . فهذه الشخصيات المحدودة العدد ، التى طفرت على سطح التاريخ الانســانى ، ليست الا أدوات عبر بها الانسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها فى حضن العقيدة وفى امتدادها بعد ذلك الى العرف والتقاليد -عبر بها عن تلك العلاقات التى تربطه بالله والكون وبنفسه ، وعما تضمنته هذه العلاقات من معانى الحياة والموت ، والخلود والفناء ، الشجاعة والخوف ... الخ هذه المعانى التى بيناها فى صدر هذا الفصل ..

ويقتضينا هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية أن نتوقعها فى السياق الشعرى نفسه وقد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة ، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة ، وفى الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي فى التعبير عن التجربة الانسانية العامة أو عن وجه من وجوهها الأساسية ، من جهة أخرى . ينبغى أن تحمل هذه الشخصيات فى السياق الشعرى ملامح الشخصي والعام ، أو ـــ بعبارة أدق ـــ الفردى والجمعى. فاذا هى فقدت فى السياق الشعرى هذه القدرة فقدت وجودها الرمزى ، وفقدت ـــ نتيجة لذلك ـــ تأثيرها الشعرى المنشود ..

أقول ان ما ينطبق هنا على شخصية السندباد فى استخدامها الشعرى ينطبق على سيزيف وأيوب وتموز وسائر هذه الشخصيات الرمزية ، بل ينطبق كذلك ـــ دائما ـــ على الرموز الحديثة ، سواء منها ما كان شخوصا أو عناصر مادية ..

وأنا أكتفى هنا بتقرير هذا الأساس الذى يمكن أن تستضىء به أى دراسة نقدية للرموز والأساطير فى الشعر المعاصر ، فليس من المستطاع فى هذا الفصل تقصى كل تلك الرموز فى هذا الشعر ودراستها فى مساقاتها الشعرية دراسة نقدية ، فربما احتاج هذا الكتاب بمفرده ، ومع ذلك فانني سأسمح لنفسى هنا باختيار بعض النماذج التى يمكن تمثل النظرية من خلال دراستها تمثلا عمليا ..

وأحب فى هذه المناسبة أن أشير الى تعامل النقد مع هذه الرموز أو مع بعضها فبعض النقاد قد صنفوا هذه الرموز تصنيفا فكريا خاصا ، وراحوا ــ بناء على هذا التصنيف ــ يصنفون الشعراء أنفسهم ، أو يصنفون شعرهم فى مراحله المختلفة . من ذلك ما صنعه الأستاذ جليل كمال الدين فى كتابه «الشعر العربى الحديث وروح العصر» ؛ فقد صنع من «سيزيف» و « بروميثيوس » رمزين ، بل مقولتين يفحص فى ضوئهما شعر ستة من رواد الشعر المعاصر ويصنفه وفقا لهما [1] . فالقصيدة أحيانا « سيزيفية » وأحيانا « بروميثيوسية » ، وقد يلتقى فيها فى بعض الأحيان « سيزيف » و « بروميثيوس » معا ..

هذا التعامل مع الرمز وتحويله الى مقولة عقلية انما يجمد الرمز نفسه ويحصر مغزاه فى اطار ضيق . واذا صح للنقد أن يلتمس لنفسه ــ تحقيقا للموضوعية ــ أدوات ووسائل فكرية محددة ، يتخذ منها الناقد أسسا للنظر فى الشعر وتصنيفه ، فان الشعر نفسه يجافى هذا المنهج ، ولا يعترف بالقوالب الفكرية المحددة والجامدة ، وبخاصة عندما يتعامل مع الرمز .

---

(١) وهذا شبيه بتصنيف الشعراء كذلك وفقا للمقولتين «الديونيسية» و « الأبولونية » المستخرجتين من شخصيتى « ديونيسيوس » و « أبولون » الرمزيتين فى الأسطورة الاغريقية ..

فالرمز — كما قلنا — يجمع فى السياق الشعرى بين الخاص والعام ، أو بين الفردى والجمعى . وحين يقسم أدونيس هذا القسم :

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء

* * *

أقسمت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحث فى المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار [1]

* * *

أقسمت أن أعيش مع سيزيف

لا يحق لنا أن نعلق لافتة على أدونيس أو على شعره تقول : « هـذا سيزيفى » ، ونكون بذلك قد فرغنا من أدونيس ومن شعره .

ان القضية أخطر من هذا كثيرا ، فأدونيس يتعامل هنا مع سيزيف الرمز لا سيزيف المقولة . هذا ما ينبغى للشاعر والشعر وسيزيف فى هذا السياق الشعرى يعنى بالتأكيد شيئا خاصا — أو فرديا — بالنسبة لتجربة الشاعر ، ولكنه فى الوقت نفسه — شأن كل رمز شعرى — يخاطب ضميرا انسانيا جمعيا . وليس من الصدق فى شىء أن نسم الشاعر بالسيزيفية أو التقوقع فى الذات واجترار الهموم الشخصية الصرف التى

---

(١) مقطع « الى سيزيف » من قصيدة « الاله الميت » ص ١٢٧ من ديوان « أغانى مهيار الدمشقى » لادونيس

لا تعني الـ « نحن » في شيء [1] . بل انه إذا جاز لنا ـــ لغرض التصنيف ـــ أن نقول شيئا من هذا فاننا عندئذ لا نكون قد قلنا شيئا عن الشعر نفسه ، فصلا عن الرمز ..

وقد لزمت هذه الاشارة هنا لما يمكن أن يحدثه المقياس النقـدى من أثر في تعامل الشاعر الناشىء مع الرموز ، فقد يتصور أن عليه أن يتجنب رمز سيزيف أو ما هو من واديه حتى لا تهوى عليه سياط النقد والاتهام بالتقوقع والذاتية ، وأن يبحث دائما عن الرموز البروميثيوسة حتى يظفر بالتقدير . وخطأ هذا ـــ وخطره في الوقت نفسه ـــ راجع الى افقاد الرمز دوره الحيوى في السياق الشعرى ، واستخدامه بوصفه مجرد مقابل لعقيدة خاصة أو مبدأ معين . وليس هذا ـــ كما سبق أن رأينا ـــ من الرمز الشعرى ، في شيء . ولا ينكر أحد أن بعض هذا الأثر الخطر قد أخذ يظهر في بعض قصائد لشداة الشعر ، فقد أخذوا يرددون في شعرهم اسماء شخوص رمزية ترديدا ببغاويا ، دون خبرة كافية بعالم الرموز التي يستخدمونها . وأخطر شيء على الشـعر هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية

ولنعد الى رمز السندباد الرمز الذى استهوى معظم الشعراء . ويخيل لي أن قصيدة « رحل النهار » للسياب خير مثال يوضح لنا كيف يستخدم الرمز استخداما شعريا ناجحا

ان السندباد هو الرمز الوحيد الذى يظهر في هذه القصيدة ، فهو يصادفنا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في كل جزء منها فيه يتبلور

(١) يرتبط هذا بخطأ في تصورنا لمعنى السلبية والايجابية في علاقة الفن بالحياة انظر تفصيل ذلك في الفصل الخاص بالالتزام والثورية من هذا الكتاب

المحور الشعورى للقصيدة ، وبه يرتبط سياق القصيدة اجمالا . وأدل ما يكون على نجاح الشاعر فى استخدام هذا الرمز استخداما شعريا أنه لم يتعامل معه من الخارج ، أى لم يقحمه على السياق الشعرى اقحاما ، مكتفيا بأبعاده الذاتية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى لدى الآخرين ، بل أضفى عليه من موقفه الشعورى ومن تجربته الخاصة . وهو فى الوقت نفسه لم يحمل عليه من عنده أكثر مما يطيق أو مما تتسع له دائرته ، بل هو فى كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطا بمعطياته الشعورية . وقدا تكون بعض هذه المعطيات كامنة فى الرمز غير مكشوفة ، والشاعر هو الذى يستطيع — من خلال موقفه الشعورى الخاص — أن يكشفها . ومن ثم حدث التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذى استخدمه ، فاذا الرمز يعطى التجربة بقدر ما يأخذ منها ..

ولننظر فى القصيدة لنتبين مصداق ذلك . ويبدأ الشاعر قصيدته بقوله :

رحل النهار
ها انه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

وفى هذه الأسطر نجد السندباد الذى نعرفه قد خرج لسفرة من سفراته ، طال أمدها (رحل النهار) ولكنه ترك وراءه قلبا ينتظر عودته ؛ فرحلات السندباد — مهما طال أمدها — تنتهى دائما بعودته . لكن الأمل فى عودته هذه المرة قد أخذ يذبل مع مضى الزمن (ها انه انطفأت ذبالته) . يؤكد هذا أن (البحر يصرخ بالعواصف والرعود) والسندباد

لا يملك فى رحلته الا السفين والشراع . السندباد الشجاع الهمام قد سار فى قبضة المقدور ، فليس بيده إذن أن يعود أو لا يعود . ولا بد أنه فقد القدرة على الرؤية ، فالنهار الصريح قد رحل ، والليل المظلم قد أقدم . لقد خرج السندباد اذن من منطقة المعروف الى المجهول ، من الذلول الى العصى ، ومن الوجود الى الضياع والعدم ..

ولم يكن هكذا السندباد القديم ، ولكن لا غرابة فى أن يكون فهكذا رآه الشاعر ، أو رأى نفسه فيه . ان رحلته ليست رحلة كشف ومغامرة يعود بعدها بالطرف الفريدة كما كان شأن السندباد ، ولكنها رحلة فى عالم الضباب والمجهول ، رحلة لا عودة منها :

هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلى ، هو لن يعود

انها رحلة مقطوع بعدم رجوعه منها ، هى رحلة الموت . والزمن الذى مضى لن يعود ، والانتظار لم يعد له مبرر أو منه جدوى . هكذا تقول النذر :

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار

وواضح أن رمز السندباد هنا ، مقترنا بالزوجة التى تحترق انتظارا لعودة زوجها المغامر ، دون أن تفقد الأمل فى عودته — على الرغم من كل الدلائل المادية — انما ينفتح على رمز أسطورى آخر هو رمز أوليس وبنيلوب زوجته . فبنيلوب ظلت تنقض ما تغزل ، والزمن يمضى ، ولكنها لم تفقد الأمل فى عودة أوليس . ومهما تقدم بها السن ، وفقدت زهرتها نضارتها ، فانها قد علقت حياتها على أوهى خيط من الأمل فى عودته . وهى مع كل ما ألم بها من ضيق وتعرضت له فى الوقت نفسه من اغراء ظلت متعلقة بذلك الخيط الواهى . فماذا حدث هنا لصاحبة السندباد ؟ .

لقد شاب شعرها الأشقر ، وابتلت رسائل الحب بالدموع حتى انطمس الكلام فيها والوعود ، وجلست تنتظر مشتتة الخاطر ، وفى رأسها دوار ، تحدث نفسها :

« سيعود . لا . غرق السفين من المحيط الى القرار
سيعود . لا . حجزته صارخة العواصف فى اسار
يا سندباد أما تعود ؟
كاد الشباب يزول ، تنطفىء الزنابق فى الخدود
فمتى تعود ؟
أواه ، مد يديك بين القلب عالمه الجديد
بهما ويحطم عالم الدم والأظافر والسعار
يبنى ولو لهنيهة دنياه .
آه متى تعود ؟

ان حيرتها ظاهرة ، وخوفها من زوال شبابها مسيطر عليها ، وقد تستشف أنها بذلك موضع اتهام ، ولكنك قد تستشف كذلك أن السندباد كان هو المسئول :

ومهما يكن من تجربة انتظارها فانها ما زالت تطمع فى أن تعود يدا السندباد لكى تبنيا للقلب عالما جديدا غضا وبريئا ، بعد أن تحطما عالم الدم والأظافر والسعار ، هكذا صنع أوليس عندما عاد وشد قوسه ، فقد حطم الجشع والسعار الذى أحاط ببنيلوب طوال غيبته ، وأعاد لقلبها نبضه الدافق ..

ولكننا نعود فنتذكر على الفور أن الشـــاعر قد قطع بأن رحلة السندباد ـــ أو رحلته هو ـــ لا أمل فى العودة منها . وربما كان فقدانه الأمل راجعا الى مرضه العضـــال ، ولكن سببا آخر لذلك يمكن البحث عنه فى الشبهات التى أثارها . وانه ليبدو فى القصيدة كلها وكأنه يريد أن يحمل صاحبته حملا على فقدان الأمل فى عودته والكف عن انتظاره . ومن ثم نجده ـــ بعد أن أسمعنا حديثها لنفسها عن أملها فى عودته لرأب الصدع وبدء حياة جديدة ـــ ينهى القصيدة بمقطع أخير من كلامه ، يقــول :

رحل النهار
والبحر متسع وخاو . لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات ، وما يطير
الا فؤادك فوق سطح الماء يخفق فى انتظار
رحل النهار
فلترحلى ، رحل النهار

فاذا به يعود لتأكيده لعدم جدوى الانتظار ، وضرورة قطع الأمل فى عودته .

ومرة أخرى ينفتح الرمز على رمز آخر يتمثل فى عبارة « البحر متسع وخاو » ، فقريب من هذا كانت عبارة الأمير تريستان فى قصة « تريستان وايزولده » المشهورة ، حيث يطلب الى رفيقه أن ينظر الى البحر لعله يبصر سفينة محبوبته ايزولده . ولكن رفيقه ينظر فلا يرى شيئا . ويقول له : « البحر هادىء وخاو öd und leer das Meer » . وحيث انه لم يتم بعد ذلك لقاء تريستان بايزولده ، فكذلك الأمر بالنسبة لصاحبة السندباد ، أو صاحبة الشاعر . ولم يكن بالسياب حاجة هنا — وقد استخدم هذا الرمز مؤازرا به رمز السندباد — أن يعود ليقول ان ذلك البحر المتسع الخاوى يتراءى فيه شراع رنحته العاصفات . ولكن لما كان السندباد هو الرمز المحورى فى القصيدة كلها لم يكن من الممكن شعوريا — فيما يبدو — أن تتوقف القصيدة عند مغزى عبارة تريستان الرمزية فالرؤية الأولى متمركزة فى السندباد ورحلته ، وما يملك من سفين وشراع. فاذا بدا لنا هنا تعارض بين « البحر متسع وخاو » و « ما يبين سوى شراع رنحته العاصفات » فانه فى الحقيقة تعارض ظاهرى صرف ، أما المغزى فمتحد ، وهو فقدان الأمل فى العودة ..

وهكذا نجد رمز السندباد فى هذه القصيدة وقد جمع بين مغزاه الشعورى العام والمغزى الشعورى الخاص الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر الخاصة . والتجربة الخاصة بذلك قد أفادت من ذلك المغزى العام بمقدار ما أضافت اليه . وفى هذا يتمثل التعانق الصادق بين الحقيقى وغير الحقيقى ، وهو من أهم ما يميز الرمز الشعرى . وقد تمثل فى أن الشاعر استطاع أن يشعرنا بأنه انما يعبر عن أشياء واقعية فى مجاله الشعورى فى حين كان يبنى فى الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره ..

وكثير من الشعراء المعاصرين قد استخدموا هذا الرمز (السندباد) مع تفاوت بينهم فى النجاح والإخفاق. وليس مجالنا الآن استقصاء النماذج التى استخدم فيها ودراستها ، وانما يكفينا هنا أن نسجل الظاهرة ونمثل لها ، ونترك هذا الاستقصاء لدراسات أخرى ..

كذلك الأمر فيما يختص ببقية الرموز القديمة التى سبقت الاشارة اليها ، فان الالمام بالنماذج التى استخدمت فيها يحتاج الى دراسة مستقلة . ولكننا هنا ، ما دمنا نكتفى بتسجيل الظاهرة ودراستها ، نجد أنفسنا مطالبين بأن نقدم نموذجا آخر لا يوفق الشاعر فيه فى استخدام الرمز القديم وغالبا ما يرجع عدم التوفيق هذا الى أحد سببين أواليهما معا : فاما أن يستخدم الشاعر الرمز القديم بوصفه مقابلا عقليا فيفقده طبيعة الرمز ، واما أن يكدس هذه الرموز تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها فى السياق الشعورى للقصيدة ..

والشاعر يوسف الخال من أكثر الشعراء المعاصرين ولعا بتكديس الرموز الأسطورية القديمة فى شعره ، وعدم توفير المجال الحيوى اللازم لها فى القصيدة ، واحالتها الى مقابلات عقلية . ومن أمثلة ذلك قوله فى قصيدة « الدعاء » (١) :

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف
واحداً لعشتروت ، واحدا لأدونيس
واحدا لبعل ...

أو قوله فى قصيدة « الوحدة » (٢) .

---

(١) من ديوانه « البئر المهجورة » ، ص ٧٣ .
(٢) ديوان « البئر المهجورة » ، ص ٣٠ .

بلى ، وكنا الشاطىء اليشده
بشاطىء طموحنا الرهيب ، المغارة اليتيم
فيها ألسباد ، الشرفة اليطل
منها قيصر وهنيبعل ، الموكب اليشق
دربه الصليب

ففى هذين النموذجين يتضح لنا تتابع الشخوص الرمزين الأسطوريين على نحو لا يتيح لنا فرصة تمثلها فى الاطار الرمزى الشعرى السليم ، وانما تتعامل معها بوصفها رموزا عقلية لا تحمل فى القصيدة سوى مغزاها المحدد القديم ..

وكثير ممن يتلقون الشعر المعاصر بحماسة قد صاروا يتأففون من استخدام هذه الشخوص الأسطورية الرمزية القديمة بعامة . والمؤكد أن هذا التأفف يرجع الى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز ، فبعض الشعراء يتصورون فى حشدهم لهذه الرموز فى شعرهم دليلا على اتساع ثقافتهم ، وهم لذلك يبحثون وينقبون حتى يعثروا فى التراث الانسانى على مزيد من هذه الرموز . ولا ينكر أحد على الشاعر المعاصر أن يكون مثقفا ، بل لعل الشاعر المعاصر مطالب بذلك ، ولكن الانكار ينصب على طريقة استخدامه لهذه الرموز ..

ومن ثم نجد صورة أخرى من صور التعامل مع هذه الرموز القديمة ، تتمثل فى استلهام الشاعر المعاصر تلك الرموز . وفى هذه الحالة لا تظهر أمامنا الشخصية الأسطورية القديمة ، وانما تكون بمثابة خلفية للموقف الشعورى الذى يعبر عنه الشاعر ..

وفى هذه الصورة ينحل الرمز القديم الى واقعة انسانية عامة ذات مغزى رمزى . واذ كان الشاعر انما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى

يرتبط فى الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة فان تعبيره عندئذ عن هذا الواقع انما يأخذ طابعا رمزيا ، لانه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة الأسطورية العامة [1]

يقول أحمد حجازى فى قصيدته « شهيد لم يمت » [2] :

سيفك البتار يسقى الموت للوحش الذى أقعى على باب المدينة .

ونحن ما نكاد نقرأ هذا السطر حتى تتذكر أسطورة أوديب وأبى الهول، يسوقنا الى ذلك عبارة « الوحش الذى أقعى على باب المدينة » ، فقد كان أبو الهول هو ذلك الوحش الذى أقعى على باب مدينة طيبة ، ونشر الذعر فى نفوس أهلها ، حتى جاء أوديب فخلص المدينة من شره ..

الشاعر هنا انما يرثى أبا جاسم الذى ناضل فى سبيل تحرير العراق وسقط شهيدا فى الميدان . سقط وهو يجرع الوحش الذى أقعى على باب بغداد كأس الموت . سقط وهو يحارب الطغيان والقوى المساندة له . هذا هو الواقع الذى عاينه الشاعر ، ولكن العبارة التى استخدمها فى التعبير عن هذا الواقع عبارة لها قوة الرمز ، لأنها تستدعى فى النفس على الفور الواقعة الرمزية فى الأسطورة القديمة . وهى تستدعيها دون أن تنص عليها ، فالشاعر لم يقل لأبى جاسم انه « أوديب » الذى صرع أبا الهول عند باب « طيبة » ، وهو كذلك لم يعبر تعبيرا مباشرا عن الواقعة الحالية ، فلم يقل لأبى جاسم انه كافح القوى الآخذة بخناق بغداد ، وانما كانت عبارته متضمنة المغزيين معا ، المغزى الواقعى والمغزى الأسطورى . انها

---

(١) من أروع القصائد التى تمثل ذلك قصيدة « حكاية قديمة » لصلاح عبد الصبور ، وقصيدة « سفر أيوب » للسياب ، بخاصة المقطعان الثانى والثالث منها ..

(٢) ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ، ص ٤٣

عبارة تتحرك على المستويين وتربط في الوقت نفسه بينهما . وهى بذلك تستفيد من المغزى الأسطورى فى تعميق الرؤية الحالية ، كما تستفيد الأسطورة نفسها من هذا البعد الواقعى المتمثل فى هذه الرؤية ..

هذه هى صورة التعامل غير المباشر مع الرمز القديم . وهى كما رأينا تضفى على الشعر قوة تعبيرية لها وزنها وقيمتها . وفيها يتجنب الشاعر التورط فى حشد الرموز الأسطورية القديمة على نحو يثقل كاهل التعبير . وميزة هذه الصورة من التعامل مع الرمز الأسطورى القديم أنها لا تفرض على متلقى الشعر خبرة أو معرفة بالأسطورة القديمة وبمغزاها حتى يستطيع تمثل المغزى الذى تؤديه العبارة ، وانما يستطيع هذا المتلقى أن ينفعل بالعبارة حتى وان لم يلم بالاسطورة . ففى المثال السابق هنا تستطيع — حين تكون جاهلا بأسطورة أوديب — أن تنفعل بالعبارة شعريا ، لميزة ما تزال فيها ، وهى أنها ليست تعبيرا مباشرا عن المغزى ، أى ليست عبارة تقريرية . فاذا كان المتلقى ملما بالأسطورة واستطاع أن يتمثلها بوصفها خلفية لهذه العبارة فان احساسه بشاعرية العبارة أو بقوة التعبير الشعرى فيها يكون أقوى وأعمق . أما عندما يكون المتلقى غير ملم بالأسطورة وكان الشاعر قد استخدم الرمز القديم استخداما مباشرا ، كأن يقول مثلا :

أنت « أوديب » الذى قد صرع الوحش على أبواب « طيبة »

فان المغزى يستغلق فى هذه الحالة على المتلقى ، ويفتقد — نتيجة لذلك — فاعليته . ولهذا نجد بعض الشعراء يصدرون قصائدهم بموجز نثرى للأسطورة التى يتخذون منها رمزا فى صلب القصيدة [1] . على أن

---

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة « نداء البحر » من ديوان « البئر المهجورة » ليوسف الخال ، وقصيدة « ارم ذات العماد » من ديوان « شناشيل ابنة الجلبى » للسياب

بعضهم يترك مثل هذه الاشارة حتى بالنسبة للأساطير والرموز غير الشائعة ، وعند ذاك يتكلف متلقى شعرهم جهد البحث عن أصل الأسطورة ، وهو جهد قد يتكلفه الدارس ، أما متلقى الشعر فيندر أن يكلف نفسه هذا العناء ، وتظل القصيدة معماة أمامه ، فلا يملك عندئذ الا أن يصف القصيدة بالغموض ..

ومع أننا تحدثنا عن الغموض فى مكان آخر من هذا الكتاب فاننا نقول هنا ان الايمان بضرورة توصيل التجربة الشعرية الى المتلقى يفرض على الشاعر أن يكون تعامله مع الرمز القديم — بخاصة اذا لم يكن لهذا الرمز ذيوع وشهرة فى أوساط قراء الشعر — استيحائيا ، على النحو الذى رأيناه فى المثال السابق من قصيدة حجازى . هكذا صنع اليوت فى شعره ، فأتاح لقرائه أن يتجاوبوا معه شعريا دون أن يكونوا ملمين بأصول كل الاشارات الأسطورية والرمزية التى وردت فى ثنايا شعره ..

* * *

وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فانه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشىء الأسطورة الجديدة . وهو فى هذا يحتاج الى قوة ابتكاريه فذة ، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الانسانية العامة ذات الطابع الأسطورى ، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرامزة ..

استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصية أسطورية . ولست فى حاجة لأن أنص على القصائد التى تحدثت عن جميلة ، فنحن نعرف أن معظم شعرائنا المعاصرين قد انفعلوا بهذه الشخصية

وكتبوا عنها ، حتى لم تعد جميلة مجرد مناضلة وطنية عرفتها ثورة الجزائر ، بل صارت رمزا للنضال الانسانى فى سبيل التحرر ..

ومن قبل ظفرت « أم صابر » باهتمام الشاعر [1] ، وصارت قصتها رمزا لبطش المستعمر الغاشم بالانسان الضعيف . وكذلك حاول السياب أن يجعل من « حفصة » . الفتاة العذراء الموصلية التى صلبها الشيوعيون ومثلوا بها ، شخصية أسطورية [2]

وواضح أن مجال ابتكار الشخصية الأسطورية العصرية مرتبط بنماذج الكفاح الوطنى ، وهو مجال من مجالات الأسطورة العصرية ، وتبقى بعد ذلك مجالات الأسطورة المرتبطة بمعاناة الانسان المعاصر فى شتى صورها . ويتمثل الجانب الابتكارى فى هذا الميدان فى انتهاج الشاعر المعاصر منهج الأسطورة فى التعبير عن موقفه الشعورى . وقد أفردنا الفصل التالى برمته لدراسة هذا المنهج التعبيرى الذى يغلب على أسلوب كثير من قصائد الشعر المعاصر

أما فيما يختص بالرمز الذى يتبلور فى كلمة واحدة فان الشعراء المعاصرين قد بذلوا فى هذا المجال جهدا ملحوظا ، حتى كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر . ومن ملاحظتنا لطبيعة هذه الرموز نجد أنها تنقسم الى نوعين : نوع يرتبط بعناصر طبيعية ، كالمطر ، والبحر ، والنجم ، والناي ، والريح ، وفارس النحاس ، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعورى الخاص . كدنشواى ، وجيكور ، وبويب ، والبصارة وبور سعيد ، وأوراس ، وما أشبه

---

(١) انظر قصيدة «أم صابر» من ديوان «أناشيد صغيرة» لأحمد كمال زكى ص ١٢١ .

(٢) انظر قصيدة « الى العراق الثائر » من ديوان «منزل الأقنان» للسياب ، ص ١٣٥ .

والشاعر المعاصر فى تعامله الشعرى مع عناصر الطبيعة انما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعى ، كلفظة المطر مثلا ، من مدلولها المعروف الى مستوى الرمز ، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة ..

لنأخذ رمز الناى مثلا ، وهو رمز خلقه خليل حاوى وارتبط به (١) . فالناى هو الآلة الموسيقية المعروفة ، ومساق هـذه اللفظة المألوف فى التعبير الشعرى يوحى دائما بالمشاعر الأسـيانة ، لأن الناى بطبيعته لا يخرج الا ألحانا شجية . لكن الشاعر هنا لم يستخدم لفظة الناى رمزا للأسى والحزن ، لأنه لو صنع هذا لظل اسـتخدامه للفظة هو الاستخدام المألوف ، وانما جعلها رمزا لأسـباب الأسى الذى يعتصر نفسه ، رمزا للقيود العاطفية التقليدية التى تشل خطـوته وتعوقه عن الانطلاق الى آفاق التجربة البكر . ثم يصبح الناى رمزا لكل القيود والتقاليد البالية ..

ولست أحب أن أقف هنا عند النقد الايديولوجى الذى يتهم عقيدة الشاعر بهذه المناسبة ، لسبب بسيط شرحناه من قبل ، هو أن الرمز الشعرى لا يجوز التعامل معه بوصفه مقابلا لعقيدة ، ما دام الرمز قد استخدم استخداما شعريا سليما ..

والشعراء المعاصرون بمحاولتهم خلق الرمز العصرى انما يعملون فى الوقت نفسه على اثراء المصطلح الشعرى . وكل من يتصفح دواوين

---

(١) انظر المقطع الثالث من قصيدته « الناى والريح » فى الديوان الذى يحمل نفس العنوان .

الشعر الحديثة يستطيع فى يسر أن يتمثل الفن التعبيرى الذى أفادته لغة الشعر على أيدى هؤلاء الشعراء [1] ..

ولعله من الطريف أن نذكر هنا أن الشاعر المعاصر قد يتعامل مع الرمز الذى ابتكره شاعر آخر دون أن يلتزم بمغزاه الأول . وطبيعى أن الرمز اذا تجمد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية ، ومن ثم كان دور الرمز المعين فى كل قصيدة يختلف نوعا من الاختلاف عن دوره فى قصيدة أخرى ، سواء أكانت للشاعر نفسه أم لشاعر غيره . لكن الطريف الذى نود الاشارة اليه هنا هو استخدام الشاعر للرمز فى اتجاه معارض للاتجاه الذى اتخذه على يد شاعر آخر . وقد رأينا كيف استخدم خليل حاوى رمز الناى والمغزى الذى شحنه به . وهنا نقف عند استخدام البياتى لنفس الرمز ، فنجده يقول فى المقطع الرابع من مرثيته لناظم حكمت [2] :

« أصغ الى الناس يئن راويا ...
قال جلال الدين —
النار فى الناى
وفى لواعج المحب ..
والحزن .
الناى يحكى عن طريق طافح بالدم ..
يحكى مثلما السنين ... الخ

النار اذن فى الناى ، والناى يحكى عن طريق طافح بالدم . فالناى هنا

---

(١) راجع الفصل الخاص بالمصطلح الجديد وظاهرة الغموض من هذا الكتاب .
(٢) انظر ديوان « النار والكلمات » ، ص ١٢٨ .

رمز للروح المحترق على طريق الكفاح وليس رمزا للتقاليد البالية التى هى قيد للحركة ، كما هو الشأن عند خليل حاوى ..

ولست أحب أن أفيض هنا فى هذا التقابل وفى مغزاه العقيدى ، فليس يحق للناقد أن يقول أيهما كان على صواب ، لأن بحث الصواب والخطأ يبعدنا عن الشعر نفسه . ويكفينا هنا أن نسجل أن الشاعرين استخدما الرمز استخداما شعريا سليما ، وأن المغزى الذى شحن به كل منهما هذا الرمز وثيق الصلة بالتجربة والموقف الشعورى الذى يعبر عنه كل منهما فى قصيدته . وليس هذا التعارض بينهما الا دليلا جديدا على ثراء الرمز الشعرى وقوته التعبيرية حتى انه ليجتمع فيه الشىء ونقيضه ..

الفصل الثالث

المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر

« كما أن الخيال يجسم صور الأشياء غير المعروفة
فان يراع الشاعر يحيلها الى أشكال
ويمنح الأشياء الشفيفة
حيزا محدودا ، ويجعل لها اسما » .

شيكسبير

العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة ، فكم كانت الأساطير مصدر الهام للفنان والشاعر ، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ماهو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة . وربما استطاع باحث أو آخر أن يبين لنا أن الأعمال الفنية التى استطاعت أن تعبر الزمن الينا ، محتفظة بقيمتها وأهميتها بالنسبة للانسان فى كل عصر وكل مكان ، لم تظفر — دون غيرها — بهذه الطاقة الحيوية الدائمة الا لأنها قد ارتبطت فى جوهرها بالأسطورة . ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائى يرتبط بمراحل ماقبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة فى حياة الانسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة ، وانما هى عامل جوهرى وأساسى فى حياة الانسان فى كل عصر ، وفى اطار أرقى الحضارات . وفى اطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها ، وما زالت — كما كانت دائما — مصدرا لالهام الفنان

والشاعر ، بل لعلها فى اطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منها فى عصور مضت . واذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر قلنا ان الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أقرب الى روح الأسطورة منه فى الوقت الحاضر .

على أنني لا أتحدث هنا عن الأعمال الفنية التى تعد صياغة جديدة لأسطورة قديمة ، فهذه الأعمال تكشف فى وضوح عن علاقتها المباشرة بالأسطورة ، وتجعل الجدل حولها وتقدير الفن فيها ينصرفان الى قضايا خاصة ناقشناها فى الفصل الماضى وبعد هذا يبقى فى مجال دراستنا كل عمل شعرى يمثل الطابع الأسطورى أو تتمثل فيه روح الأسطورة ، أى كل عمل شعرى تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطورى . وكل من يتابع الشعر المعاصر فى وسعه أن يدرك أن له ـــ فى مجمله ـــ طابعا يميزه عن الشعر القديم فى جملته . ويروق لى هنا أن أسمى هذا الطابع المميز لهذا الشعر بالطابع الأسطورى .

* * *

وليس غريبا أن تشيع كلمة « الأسطورة mythos » حولها كثيرا من الغموض وما أكثر الدراسات الحديثة التى حاولت أن تحدد معنى هذه الكلمة . ويكفينا من كل هذا أن نعرف مصدر الغموض الذى يكتنفها . وهو غموض يرجع فى أصله الى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظة « mythos » ، فهذه اللفظة تعنى فى الأصل « الكلمة » . وقد كان ظهور الكلمة فى حياة الانسان معجزة لم يعد لها فى حياته من بعد معجزة أخرى . لقد كانت الكلمة عند ذاك هى المقابل لكل الوجود ، بل ربما ظن الانسان الأول أنها تشتمل على كل الوجود . وقد استطاع الانسان أن يميز لأول مرة بين نفسه وغيره من الحيوان عن طريق اقتداره على الكلام وامتلاكه الكلمات .

ويمثل تطور استخدام الانسان لهذا اللفظ من mythos الى Epos الى Logos قصة تطور استخدام اللغة ذاتها ، أى التطور من « الكلمة » التى تعنى تفكير الانسان الرمزى وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه ، الى « الكلمة » التى تعنى تركيبة من الأحـداث تستغرق زمنا ، الى ، « الكلمه » التى تعنى طرازا من القيم العقلية . ويتمثل لنا هذا الاختلاف فى دلالة اللفظ عبر الأزمان عندما تمثل الأساطير القديمة ذات الطابع الخرافى الصرف حيث كان التعبير كله رمزا ، ثم اطلاق أرسطو كلمة mythos على المسرحية فيما يقابل كلمة plot فى المصطلح الحديث ، أى مجموعة الأحداث المرتبطة التى تكون فى مجموعها بنية موحدة ، ثم استعمال كلمة « أسطورة » فى العصر الحديث عندما تتكلم عن « أسطورة النازية » . فهذه الصور المختلة من استعمال اللفظ تكشف لنا عن تطور مدلوله وفقا لتطور منهج التفكير من جهة ، وعن ارتباط هذا المدلول بالحاجة الحيوية للانسان من جهة أخرى . على أنه ينبغى ألا تتصور بطبيعة الحال أننا تتحدث عن مراحل مستقلة تنتهى المرحلة منها عند بداية الأخرى ، فقد ظل منهج التفكير الأسطورى فى صورته الرمزية يعلن عن نفسه فى كل تعبير انسانى لدى الشعوب المختلفة فى الأزمنة المختلفة ، حادا حينا ، وخافتا حينا . ويبدو أن الظروف العالمية المعاصرة لم تعد تجد فى المنهجين السردى والعقلى (ويمثلان فى التطـور الطبيعى المرحلتين التاليتين على التتابع لمرحلة المنهج الرمزى) وسيلة كافية لتفهم كل المتناقضات التى تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة . وكأن الانسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذى رآها به فى البداية يوم بدت له لغزا كبيرا وسرا رهيبا . وعند ذلك أحس الانسـان المعاصر بحاجته الى المنهج الأسطورى القديم فى وضع المعادلة الجديدة التى تجعل الحياة بالنسـبة اليه مقبولة ومفهومة .

حقا ان الحكايات القديمة التى نسميها أساطير هى حكايات خرافية تعبر عن استجابة الانسان الأولى لعالمه ، لكن « طريقة » هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل فى كل العصور التى عاشها الانسان . فان يكن عصرنا قد عنى بالأسطورة واتجه اليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا الى المرحلة البدائية فى حياة الانسان ، أى عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى ، وانما هم فى الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير ، فصدروا فيما ينتجون من فن وأدب عن روح أسطورى . ومن ثم برز فى أعمالهم منهج الأسطورة القديمة ، وان ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة . وبعبارة أخرى نقول : انهم قد استخدموا منهج الأسطورة القديم فى صنع أساطير عصرهم . وقد ساعدهم على هذا بطبيعة الحال ذلك الاستعداد الانسانى الدائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية .

وهذه الطريقة الأسطورية ، أو ما نسميه المنهج الأسطورى ، هى التى تجعل للشعر طابعا مميزا فى باب المعارف الانسانية ، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية ، ويجعله « شعرا » .

ولكن بم نشخص هذا المنهج الأسطورى ؟

وقبل أن تنمو فى الانسان القدرة على التفكير المنطقى والتفسير العقلى ، بل قبل هذا بكثير ، اتخذت المادة التى انتقلت الى عقل الانسان عن طريق حواسه معنى فى الأسطورة ، وتشكلت فى نفسه العوالم الخارجية ذات الطبيعة الفزيائية وذات الطابع الانسانى ، بالاضافة الى الحركة والسعى المتصل ، وكذلك عالمه الداخلى الخاص باستجابته الشعورية واللاشعورية لهذه الأشياء — تشكلت فى نفسه هذه العوالم المختلفة ، ثم عاد فشكلها وطورها هو نفسه فى أشكال رمزية . وفى مدركات وصور

من التعبير مجازية . وكانت هذه هى الخطوة الأولى التى قام بها الانسان البدائى فى سبيل الوصول الى ما تسميه « اليزابيث دور » النظام والشكل . أى اضفاء الانسان على تجربته فى مجملها الشكل الخيالى والدلالة .

فالمنهج الأسطورى اذن هو تقديم التجربة فى صورة رمزية . وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الانسان ، وما تزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير .

ولكن كيف يتسنى للأسطورة أن تعيش فى عصر العقل ؟ لقد تجاوزنا المرحلة البدائية فى حياة الانسان منذ زمن بعيد ، بل لعلنا قد خطونا فى مضمار الحضارة شوطا كبيرا ، واستطاع الانسان أن يمارس نشاطه العقلى المنطقى حين بلغ العقل فيه قمة النضج والاكتمال . ترى أيلغى الانسان المعاصر كل قدراته العقلية فى سبيل أن يواجه الحياة بمنهج أسطورى ؟ فان لم يكن هذا مستطاعا فكيف يتفق له وهو ذو العقل الناضج أن يتجه فى فهمه للحياة وللعالم ولنفسه الى منهج أسطورى هو من بقايا التفكير البدائى فى هذه الأشياء ؟

ولكى نفهم هذا الوضع الراهن ينبغى أن نواجه أنفسنا بهذا السؤال : ما العلاقة بين الأسطورة والفكرة ؟

فى رأى « مارك شورر » أن لفظ الأسطورة لا ينفى الأفكار ، كما أنه لا يعنى شيئا عكسها ، وانما يعنى الأساس الذى تقوم عليه هذه الأفكار ، يعنى نسيجها الأساسى . فالأسطورة هى العنصر الذى تنشط الأفكار عن طريقه . وفى رأى « لزلى ستيفن » أن النظريات التى اعتنقها الناس لا تصير ذات أثر فعال فى سلوكهم ما لم تولد نوعا من الرمزية الخيالية .

لقد اعتدنا أن ننظر الى نفوسنا بوصفنا كائنات بشرية ، على أننا مخلوقات عقلية فى المحل الأول . وفى رأى « شورر » أن هذا التصور خطأ ، فالحقيقة أننا مخلوقات عقلية ولكن فى المحل الأخير . ويكفى أن تتذكر أن الحضارة لم تظهر الا بالأمس القريب ، بعد ماض فى البدائية لا يمكن تحديد مداه . وقد صرنا اذا نحن آمنا بفكرة أو نظرية نسرع فننسب هذا الايمان الى نشاطنا العقلى . على أننا لو أمعنا النظر لبدا لنا أن كل ايمان لا يتكون الا بعد تجربة ، وعلى هذا فالايمان ينظم لنا التجربة ، لا لأنه عقلى بل لأن كل ايمان يعتمد أساسا على تصور حسى ضابط للتجربة ومنظم لها . وليس الايمان العقلى سوى التشكيل الفكرى لهذا التصور الحسى . وكل تلك المذاهب التجريدية التى نطلق عليها اسم « الايديولوجيات » لا تؤثر فى سلوكنا — اذا هى أثرت — الا لأنها هى ذاتها قد تأثرت بالتصور ، أى بالتشكيل الحسى للأشياء فى بنيات خيالية تدركها الحواس . لكن هذه الصور الحسية ذاتها قد تتوارى ولا يبقى أمامنا سوى التشكيل النظرى — أى العقلى الصرف لما نسميه عقيدة أو مذهبا .

وحين كتب « ينج » عن اللغة قدم لنا نظرية تؤكد لنا العلاقة بين اللغة من حيث هى تصور عقلى والتجربة من حيث هى واقع محسوس . قال : « ان الكلام مستودع للصور التى قامت على أساس التجربة . ومن ثم فان الأفكار المغرقة فى التجريد لا تستطيع فى يسر أن تجد لها أصلا فيه ، أو هى تعود فتتلاشى لما ينقصها من اتصال بالحقيقة الواقعة » وهى ملاحظة كبيرة فى الدلالة ، وغاية فى الأهمية ، لأنها تجعل لكل تفكير — أو تريد أن تجعل لكل تفكير — أساسا من الواقع الذى تضمنته اللغة عن طريق المعايشة والتجربة . وكأنه من غير المستطاع الوصول الى

تصور عقلى صرف أو الى نظرية دون الاعتماد على التجربة ذاتها أو الى الصور التى قامت فى اللغة على أساس من التجربة .

والأساطير هى الأدوات التى نناضل بها على الدوام — كما يقول ...ورر — من أجل أن نتفهم تجربتنا . فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفى على الوقائع العادية فى الحياة معنى فلسفيا ، أى انها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة . وبدون تلك الصور التى تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمية ممزقة ، أى مجرد تجربة ظاهرية . وسديمية التجربة هى التى تدفع الى خلق هذه الصور ، بقصد أن تعمل هذه الصور بدورها على تنقية التجربة ذاتها وتوضيحها .

حتى عندما تتكاثر الأساطير — كما هو الحال فى الحضارة الحديثة — وتنفصل ، وتميل لأن تصبح تجريدية الى حد أن الصور ذاتها تتقهقر ويبهت لونها حتى فى هذه الحالة ما تزال الأساطير هى النسيج الأساسى لكل النشاط الانسانى . وبهذه الطريقة ، وعلى هذا الأساس تعيش الأسطورة فى عصر العقل ، بوصفها النسيج الأساسى الحى لكل فكرة أو نظرية أو مذهب .

* * *

هذا من حيث المنهج فماذا عن الغاية ؟

ذلك أن كل منهج يستهدف تحقيق غاية . فماذا حققت الأسطورة بالنسبة للانسان القديم ، وماذا يمكن أن تحقق بالنسبة للانسان المعاصر ؟

الأسطورة فى ذاتها تركيبة درامية ، ودراما الأسطورة القديمة هى المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجى والداخلى ، بين المرئى المحسوس وغير المحسوس فى سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين

فى ضمير الانسان الذى يرتبط ـــ وفقا لاستعداده الخاص ـــ بالعالمين على السواء ، وبقدر متوازن فى أصله وقد كشف « فرويد » عن عنصرى هذه الدراما ولخصهما فى مفهومى الجنس وغريزة الموت . وتحت كلمة « الجنس » نضم كل الدوافع الانسانية من أكل وشرب وحب وكره وأمل وخوف ورغبة ونكوص .. الخ ، وكلها أمور تقع فى نطاق المحسوس أما غريزة الموت فقد ظلت سرا مطلسا يعمل فى الخفاء وراء كل ما هو قابل للادراك . وعند ذاك نشأت أمام الانسان مشكلتان جوهريتان : مشكلة مع نفسه ، وما تنطوى عليه من معميات ، ومشكلة مع الكون خارجه ، المدرك منه وما هو وراء المدرك . وبتحوير طفيف فى صياغة هاتين المشكلتين نجد الانسان مطالبا بأن يحل كل مشكلاته الروحية ، أى مشكلاته الخاصة به من حيث هو فرد ، وكل مشكلاته المجتمعية ، أى الناتجة عن علاقته بآخرين يصنع معهم بنية موحدة . وقد استطاع الانسان عن طريق الأسطورة أن يرضى حاجته الروحية من جهة . وحاجته الى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى . فقد استطاعت الأسطورة بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله فى نطاق المدرك ، كما استطاعت أن تؤكد وضع الانسان الاجتماعى من خلال وحدة التجربة أو الشعور الانسانى المشترك ، الذى أطلق عليه « ينج» عبارة « اللاشعور الجمعى » . فاذا كانت الحياة ذاتيا شتيتا مختلطا فان الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت ، وحددت للانسان وضعه ، ورأبت كل صدع كان بينه وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه . بالأسطورة استطاع الانسان القـديم خلق صور من التعبير تفى بحاجته الى توطيد كيانه الروحى واستقراره الاجتماعى . وبواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى وخبرته فيهما تجسيما حسيا ، وأن

يضفي عليها الحياة ويصنع لها حدودا ويكسبها المعنى ، أو لنقل — في بساطة — انه حول القوة الى شكل .

* * *

وربما كان « اليوت » فى العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت الى قيمة المنهج الأسطورى فى الشعر نظريا وعمليا . ولا شك فى أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقا للمنهج الأسطورى مع تفاوت ، لكن اليوت هو الشاعر الحديث الذى أكد فى أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر . وقد كان منذ البداية يؤمن بأن العاطفة الشخصية أو التجربة الشخصية انما تمتد وتتم فى شيء غير شخصى . وليس المقصود بهذا الشيء غير الشخصى أنه منفصل عن التجربة أو العاطفة الشخصية ، فالشعر الذى ينتج عن هذا لا يكون شعرا جيدا . ذلك أن قيمة الشعر لا تتركز فى مشاعرنا ولكن فيما نصنع من مشاعرنا من صور . وقد استطاع فى قصيدته « أغنية حب لألفرد بروفروك » — على سبيل المثال — أن يبلور الفكر فى شعور ، والشعور فى صور حسية . استطاع أن يبرز الحياة الداخلية فى اطار من المشاهد الطبيعية والطقس والأصوات والصور .. الخ ، بالاضافة الى أنه نمى المنهج الجديد فى استخدامه التحليل الفلسفى فى الاطار الشعرى ، وخرج من المزج بينهما بشعر تأملى هو حسى بمقدار ما هو عقلى .

ولا شك أن اليوت قد وجد فى البداية من جمهوره اعراضا مرجعه الى صعوبة فهم الناس للغته الجديدة . ذلك أن اليوت كان يهدف الى نوع من التكامل فى منهجه الشعرى كما كان التكامل بصفة عامة هو غايته البعيدة ، التكامل بين الروح والمادة ، بين الشعر والحياة . وفى اطار

هذه الغاية من التكامل كان من الضرورى أن يخرج اليوت على اللغة الصناعية الاستهلاكية التى يتداولها الناس ، وأن يبحث عن اللغة الأصيلة التى تكمن فى أغوارهم ، والتى تمثل فى الوقت نفسه صورة التكامل الانسانى فى كل مكان وكل زمان : فى الماضى وفى الحاضر . وقد وجد اليوت أن هذه اللغة هى لغة الرموز ، ومنطقها هو منطق الخيال . ولم يكن فى وسع اليوت أن يدافع عن هذه القيم التعبيرية الجديدة الا بأن يزيد من تأكيدها فى شعره ، فشعره هو الدفاع الوحيد عن منهجه . ولا شك أن مرور جيل أو جيلين بعد ظهور هذا الاتجاه ، وكذلك مشاركة الشعراء الآخرين فيه فيما بعد ، قد أكدا للناس تلك القيم . وقد كان اليوت يؤمل من استخدام هذا المنهج فى شعره فى أن يصل فى خضم فوضى حياة الانسان المعاصر الى « النظام والشكل » ، وهو — كما سبق أن رأينا — نفس الهدف القديم الذى قامت الأسطورة لدى الانسان البدائى لتحقيقه .

على أن تبنى هذا المنهج فى العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف انسانى ، وانما هو كذلك أسلوب شعرى وفنى من الطراز الأول . فالشعر القديم كان فى معظمه يتحرك فى حدود الاستعارة والتشبيه ، فكانت اللغة عندئذ تمثل وجودا غير حقيقى لوجود حقيقى ، أما الرمز فليس له هذه الصفة ، لأنه وجود فى ذاته ، وقيمته فى وجوده هذا لا فيما قد يفهم خطأ من أنه يشير الى وجود آخر . وفى هذا يتحقق بالضرورة معنى الأبداع فى الشعر ، فى حين أن الحركة فى اطار التشبيه والاستعارة كثيرا ما تنقلب الى حرفية تفقد الشعر جوهره الأصيل . وقد كان اليوت يرى بحق منذ البداية ، سواء فى النظرية والتطبيق ، أن الرمزية الحسية

هى أغنى صورة من صور الادراك الانسانى ، وأن اخراجها فى شكل منظم هو أساس فنية الشعر .

* * *

وقد صحب حركة التجديد الأخير فى شعرنا ميل لعله نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للتأثر بهذا المنهج الجديد . فليس من الصعب على الدارس أن يلمس فى كثير مما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثر المباشر باليوت وازراباوند بصفة خاصة ، لكن التأثر الأهم من هذا ، والذى تم بطريقة خفية غير مباشرة ، هو أن هؤلاء الشعراء قد صاروا فى شعرهم يصدرون — واعين بذلك أو غير واعين — عن ايمان بالمنهج الأسطورى . وهم قد يتفاوتون فى مدى قربهم من روح هذا المنهج ، ولكنهم على العموم منخرطون فيه . وهم يقدمون الينا أروع النماذج الشعرية كلما اقتربوا منه وتحركوا فى اطاره .

وقبل أن نعرض الآن لنماذج من أعمالهم تكشف لنا هذه الحقيقة أود أن أنفى هنا شبهة قد تقلل من قيمة هذه الأعمال ، وهى شبهة المحاكاة والتقليد . فكثير من الشعراء يدينون من غير شك لاليوت فى كشفه نظريا وعمليا عن روح هذا المنهج وغايته ، ولكنهم فى الوقت نفسه يتحركون بجهد شخصى يزيد من أبعاد هذا الكشف ويعمقها ، شأنهم فى ذلك شأن علماء الطبيعة الذين يدينون لأينشتاين وان كانوا ما زالوا يفاجئوننا كل يوم بكشف جديد .

* * *

وكل من يتأمل أعمال شعرائنا المحدثين يتضح له منذ البداية أن مادتهم تغطى كل مساحة الطبيعة الخارجية . وهم فى ذلك كغيرهم من

الشعراء القدامى ؛ فكل الشعراء يستخدمون العناصر الطبيعية من جبال ووديان وصحراء وتلال وكثبان وزرع وثمار ونخيل وأشجار وأزهار ، ومن حيوان ونبات وطيور ، وما يرتبط بكل هذه العناصر من أشكال وحجوم وألوان وأصوات .. الخ . وكل هذا يجعلنا ندرك أن الشعر انما يتحرك دائما فى نفس الاطار من العالم الحسى الذى كانت الأسطورة تتحرك فيه . وهو فى كل ذلك يحاول أن يبنى وجودا خارجيا لعالم من الموجودات الداخلية أى يحاول أن يربط ويوحد بين الذات والموضوع . لكن الفرق بين موقف الشاعر القديم والشاعر المعاصر هو أن استخدام الأول لعناصر الطبيعة هذه كان استخداما جزئيا ، كان وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية ، وقد تمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة أما الشاعر المعاصر فانه يتمثل الصورة كاملة ، فترتبط فى رؤياه هذه العناصر ارتباطا عضويا يجعل الصورة كليا تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، شأنها فى ذلك شأن الأسطورة القديمة

ويمكننا أن نقف الآن عند قصيدة «لحن» من ديوان «الناس فى بلادى»، للشاعر صلاح الدين عبد الصبور لنتمثل كيف صنع الشاعر فى هذه القصيدة هذه الصورة أو لنتمثل هذه الأسطورة . يقول :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم .
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار .
نغم كالنار .
نغم يقلع من قلبى السكينة .
نغم يورق فى نفسى أدغالا حزينة .

بيننا يا جارتى بحر عميق .
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق
وأنا لست بقرصان ولم أركب سفينة
بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا
ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا
أنت فى القلعة تغفين على فرش الحرير
وتذودين عن النفس السآمة
بالمرايا واللآلى والعطور
وانتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير
« أشرقى يا فتنتى »
« مولاى ! »
« اشواقى رمت بى »
« آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا ... »
جارتى ! لست أميرا
لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير
سأريك العجب المعجب فى شمس النهار
اننى خاو ومملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر
فاضحكى يا جارتى للتعساء

نغمى صوتك فى كل فضاء

واذا يولد فى العتمة مصباح فريد

فاذكرى

زيته نور عيونى وعيون الرفقاء

ورفاقى تعساء

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم

ووديعين كأفراخ حمامه

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد فى العتمة مصباح فريد

وأعتذر أولا عن اقتباس القصيدة كلها ، لكنها الضرورة . فليس فى وسع الانسان أن يجتزىء ببعضها ، لأنها تصنع فى مجموعها صورة موحدة ، أو أسطورة .

وأبدأ بالملاحظة الأولى ، وهى أن عناصر هذه الصورة كلها عناصر طبيعية حسية ، فالحبل والنغم والنار والأدغال والبحر .. الخ كلها عناصر طبيعية نعرفها فرادى فلا يختلف واحد منا فى هذه المعرفة عن الآخر انها جميعا مدركات حسية أولية . ولكننا عندما ننظر اليها فى التركيبة الجديدة نجد أنها قد صنعت خلال علاقاتها الجديدة صورة أكثر من حسية ، أو فوق الحسية ؛ بمعنى أنها لم تعد تقبل الاختبار الحسى وان كان ما يزال من الممكن ادراكها ادراكا حسيا . لقد صارت « رموزا » حسية بعد أن كانت مجرد محسوسات . فحبل النغم الرتيب المنزوف القرار يتحرك ثائرا كالنار فيقتلع السكينة من القلب ويورق أدغالا حزينة فى النفس . هذه صورة حسية مكتملة جسم فيها الشاعر شعوره ازاء

كلمة ألقتها عليه جارته . ولست أدرى ماذا كان فى وسعه أن يقول غير الذى قال ، ولكن المؤكد أنه قد تحرك من حالة سديمية هى حالة الشعور المبهم الغامض فركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التى تمثلت له وجودا حقيقيا بل أكثر من الحقيقى . وهو فى هذا لا يختلف عن الرمز الحسى الذى يصنعه الحلم . ويمكننا أن تتصور كيف أن حلما من الأحلام قد يبدأ بهذه البداية ، ويتحرك بنفس الطريقة . فمن الممكن أن يرى النائم فى حلمه امرأة ما يلبث أن يستكشف أنهـا جارته ، وأن هذه المرأة تلقى بحبل لكنه ما يلبث أن يجد هذا الحبل مجرد نغم ، فاذا ما تأمل هذا النغم وجده شظية نار تنطلق فتقتحـم صدره فتثير فيه الاضطراب ، ثم ما يلبث أن يجد هذا الصدر قد اتسع وخرج على مألوف طبيعته فاذا هو غابة من الأدغال القاتمة . وكل هـذا ينم لنا عن الموقف الشعورى بين الشاعر وهذه المرأة . ولو أننا مضينا مع القصيدة بنفس الطريقة لتبين لنا أنها تمثل ما كانت تمثله الأسطورة من صراع بين الجنس وغريزة الموت . ذلك أن الصورة العامة للقصيدة تعكس لنا ـــ من حيث هى رمز حسى ـــ صورة للـرغبة فى تأكيد الذات ازاء عوامل الفناء المهددة . فالشاعر يريد الوصول الى المرأة ، لكن كلماتها تزرع فى نفسه الحزن ، وهو يود الحصول عليها ، ولكن بحارا وصحارى من العجز تحول دونه . انها تعيش فى قلعتها على فرش الحرير بين المرايا واللآلىء والعطور ، وفى خديها تفاح وسكر ، ولكن سبيل الوصول اليها والحصول عليها شاق ، لا يستطيعه سوى أمير . انه أمير خرافى ، جسمه الحلم لكى يكون رمزا لما فوق طاقة الانسان ، وهو القدرة على الاستمتاع بالحياة دون الشعور بأى فكرة منغصة ، دون الشعور بالمصير الانسانى وليس الشاعر هو هذا الأمير ، لأنه يتعذب بمصيره . وهو فى اطار هـذا العذاب يسعى الى تأكيد

ذاته بوصفه انسانا يعرف مصيره ، فيسعى الى الحصول على المرأة ، أو على الحياة فى أكمل صورها وأجملها ، مقاوما بذلك شعور التدهور ازاء ذلك المصير المخيف . ومن هنا كان حديثه عن ميلاد مصباح جديد ، يضىء من زيت عينيه فى قلب هذه العتمة الكبيرة ، عتمة ما وراء الحياة .

هذه القصيدة اذن تجسم لنا شعور الرغبة فى الحياة والخوف من المجهول وهو شعور قديم حاول الانسان منذ القدم أن يعبر عنه ، وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التى شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودى بين المعروف والمجهول . ونفس الشىء صنعه الشاعر الحديث حين واجه ذلك التقابل الحاد بين المادى والروحى ، فحاول أن يخلق الأسطورة التى تفسر له هذا التقابل ، وتجمع بين هذين المتقابلين فى اطار حيوى يصنع منها شكلا واحدا منظما ، ووجودا متسقا .

وهكذا تستحيل التجربة أو الشعور وفقا لمنهج الأسطورة الى بنية وجودية حسية سرعان ما نستكشف لها أبعادا فكرية ودلالات عقلية . وبهذا المعنى ، ووفقا لهذا المنهج ، يكون الشعر صورة حية للفلسفة ، وان ظل أبعد ما يكون عن الفلسفة ومنهج الفلسفة .

الفصل الرابع

معمارية الشعر المعاصر

التوفيق فى بناء العمل الفنى اصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح .

أصوغ هذه الحقيقة بلغة حادة لكى ألفت النظر الى شيوع نزعة لدى كثير من نقادنا المعاصرين فى دراستهم للأعمال الفنية بعامة والشعرية بخاصة ، هى نزعة البحث عن المضمون ، والاحتكاك بالعمل الفنى على المستوى الفكرى ، دون المعاينة الحقيقية للجهد الابداعى المبذول فيه . وبصفة خاصة فى بنائه أو فى معماريته ..

ولست بذلك أنكر قيمة البحث عن المضمون الفكرى للشعر الذى ندرسه ، وعن الظواهر العامة والمواقف ذات الطابع التجريدى أو الشمولى التى تتمثل فيه ، وكيف يكون ذلك وأنا حريص فى هذا الكتاب على أن أستخلص من شعرنا المعاصر — قدر طاقتى — تلك الظواهر والمواقف[1]، ثم ان شعرنا المعاصر يحملنا على مثل هذا البحث ، والاستخلاص ، حيث صار الشاعر أشد مايكون التحاما مع التجربة ، وانهماكا فى الواقع المادى والمعنوى للحياة ، ولكن ينبغى — وهذا ما شئت أن ألفت اليه وألزم نفسى به فى هذه الدراسة — أن يكون حرصنا على استخلاص الظواهر العامة

(١) راجع الفصل الأخير من هذا الكتاب ، الخاص بالالتزام والثورية .

والقضايا والمواقف الفكرية بقدر حرصنا على معاينة الخبرات والمهارات التى يمارسها الشاعر فى سبيل أن يقول ما يقول ..

وقد عرضنا فى فصول من هذا الكتاب لعناصر الاطار الشعرى الذى خرجت اليه القصيدة الجديدة ، من حيث الموسيقى والصورة ، ومن حيث اللفظ والعبارة ، من حيث الرمز واستخدامه وابتكاره والتزام منهجه وكانت هذه العناصر أدوات جزئية تستغل فى صلب القصيدة ، ولم يبق الا ان تتحدث عن الاطار العام للقصيدة الجديدة ، عن صور هذا الاطار وطريقة بنائه ..

وبديهى ان القصيدة الجديدة وقد لجأ فيها الشاعر الى التعامل مع الموسيقى ، واللفظ والصورة .. الخ تعاملا جديدا ، بديهى ان يختلف الاطار العام الذى يضم هذه العناصر عن الاطار القديم . وكما كان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر التقليدى فى استخدام وسائل التعبير الشعرية الاساسية ضرورة فرضها التطور العام فى معنى الشعر ومهمة الشاعر فكذلك كان اختلاف اطار القصيدة الجديدة عن الاطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه ..

وقد يبدو من التعميم المخل ان نذهب الى ان الروح المهيمن على معمارية القصيدة الجديدة روح واحد ، لكننا لا نجد فى ذلك بأسا اذا نحن تحرزنا فقررنا كذلك أن هذا الروح يظهر فى شعرنا الجديد على تفاوت بين الشعراء ، يدعونا الى هذا التحرز أن الحقبة الماضية فى حياة القصيدة الجديدة كانت حقبة استكشاف وانضاج ، تم فيها التخلص من روح القصيدة القديم شيئا فشيئا وعلى حذر . ولو قارنا اول قصائد نازك والسياب والبياتى وصلاح عبد الصبور التى كتبوها فى الاطار الجديد ،

بآخر ما كتبوا لتبين لنا اختلاف واضح فى الروح الشعرى المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة . وخلال هذه الحقبة — وهى لا تتجاوز خمسة عشر عاما بكثير — تم استكشاف عدة أطر للقصيدة ، كان آخرها اطار القصيدة الطويلة ، وكان هذا التطور نفسه فى اطار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر (١) ،

أدرى أن للسياب مطولات مبكرة ، فيها جهد البناء المتماسك كمطولاته « الاسلحة والأطفال » و « المومس العمياء » وما اشبه ؛ لكن الفرق بين معماريتها ومعمارية « عذاب الحلاج » مثلا للبياتى فى ديوانه « سفر الفقر والثورة » هو الفرق بين العمارة ذات الغرف الكثيرة من طابق واحد والعمارة ذات الطوابق والدهاليز والشرفات والنوافذ الخلفية و « البدروم » وهذا الوصف نفسه يصح بالنسبة لهذه المطولات وقصائد السياب نفسه الطويلة الأخيرة .

ومعنى هذا أن معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدى الشعراء أنفسهم فى الاتجاه الدرامى ، حتى وجدنا بعض الشعراء قد صار لا يكتب الا فى اطار القصيدة الطويلة . ودواوين خليل حاوى الثلاثة : « نهر الرماد » و « الناى والريح » و « بيادر الجوع » ، وكذلك ديوانا أدونيس المسميان « أغانى مهيار » و « كتاب التحولات والهجرة فى اقاليم النهار والليل » هى مجموعة من القصائد الطويلة ، بل ربما أمكن الحكم على بعض هذه الدواوين الأخيرة بأن كل ديوان منها ليس الا قصيدة طويلة تتعدد فيها الانفاس . فان لم يكن الشعراء أنفسهم قد قصدوا بدواوينهم هذه هذا المعنى قصدا فقد حدثنى الصديق

(١) راجع فى هذا الكتاب الفصل الخاص بالنزعة الدرامية .

العراقى ، الشاعر عبد الوهاب البياتى ، عن اشتغاله فى وقت مضى بقصيدة طويلة تصنع ديوانا بمفردها ، ومن قبل نشر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى مطولته « أوراس » مستقلة فى كتيب . وكل هذا يدلنا على أن مفهوم « القصيدة » قد تغير ، فلم تعد عملا « اضافيا » للانسان يزجى به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته ، وانما صارت عملا صميميا شاقا ، يحتشد له الشاعر بكل كيانه . صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الانسانى ، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة ، أو ــ لنقل فى ايجاز ــ انها صارت بنية درامية ..

ويستمر خط التطور بالقصيدة الجديدة فى هذا الاتجاه حتى تظهر القصيدة الدرامية وقد اتخذت الاطار المسرحى الكامل . ففى السنوات القليلة الماضية كتب عبد الرحمن الشرقاوى مسرحية « جميلة » ، ثم نشر فى هذا الموسم مسرحيته الجديدة « الفتى مهران » ، وكذلك نشر صلاح عبد الصبور فى هذا الموسم نفسه مسرحيته الأولى « مأساة الحلاج » ، وهناك مسرحيات شعرية اخرى لم تصل اليها يدى ، ولا شك ان ظهور المسرحية الشعرية الجديدة يعد تطورا طبيعيا للقصيدة الدرامية الطويلة ..

وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين مسرحنا الشعرى كما كتبه شوقى وعزيز أباظة وكما يكتبه هؤلاء الشعراء الجدد ، فحين انتقل شوقى ومثله عزيز أباظة ومن سار فى الدرب ، من اطار القصيدة العربية التقليدية (ذلك الاطار الغنائى المفتوح) الى المسرحية ، أى الى اطار العمل الدرامى الصرف ، فقدت تلك المسرحيات التلاحم الضرورى بين التعبير والموقف الدرامى ، وفقدت ــ نتيجة لذلك ــ البنية الشعرية الدرامية للمسرحية فى مجموعها . ولعل هذا هو سر ما انعقد عليه رأى معظم النقاد من أن

مسرحنا الشعرى القديم وان تضمن ميزات الشعر التقليدى فانه من الناحية المسرحية ، أى من حيث دراميته ، ضعيف وليس بشىء ..

ان النقلة كانت مفاجئة ، والهوة سحيقة ، بين اطار القصيدة القديم واطار المسرحية . ولم يكن فى وسع شوقى ومدرسته المسرحية ان يصنعوا أكثر مما صنعوا ، ما داموا لم ينفكوا مرتبطين — حتى فى مسرحياتهم — باطار القصيدة القديم وبروحها العام . فى حين نجحت تجـارب الشعراء المعاصرين فى أن يكتبوا المسرحية الشعرية الناجحة ، لأنهم وصلوا اليها بعد أن مروا بتجارب كثيرة تطورت خلالها القصيدة من الغنائية الى الدرامية ، فاقتربت بنية القصيدة وروحها شيئا فشيئا — مع اتساع اطارها واستيعابه لكثير من الأصوات الداخلية — من بنية المسرحية ..

لقد صارت الدراما تتحقق فى هذه التجارب الجديدة بالشعر ، وكانت مدرسة شوقى تريد لها أن تتحقق بمعزل عن الشعر

على انه ليس هدفنا ان نفيض فى تحليل مسرحنا الشعرى ، وانما يكفينا أن نسجل هنا أن الشعر العربى لم يتطور من داخله تطورا حقيقيا الا فى التجارب الجديدة الأخيرة ..

ثم نعود الى ما نحن بصدده من تسجيل للاشكال البنائية التى تقلبت ، وما تزال تتقلب فيها القصيدة . فعلى الرغم من التطور الواضح فى القصيدة الجديدة من اطار القصيدة القصيرة الى اطار القصـيدة الطويلة ، ومع وفرة ما أنتجه شعراؤنا من قصائد طوال ، وغلبة هذه النزعة على كثير منهم ، ما تزال القصيدة القصيرة تشغل حيزا لا بأس به فى دواوينهم ، وما زال شعراء الجيل الطالع يكتبونها ..

ومن الواضح ان شعراء الجيل الطالع يفيدون كثيرا من تجارب الرواد ويستغلون ثمار مغامراتهم وكشوفهم فى عالم الشعر . ومن حقهم أن

يصنعوا هذا ، ضمانا لتجدد دم الشعر على الدوام ، ولكن الخطورة التى أحب ان أنبه اليها هنا هى ان كشوف اولئك الرواد لم تهبط عليهم من عالم الغيب ، وانما هى نتيجة جهد مضن ، ومكابدة تسلحوا لها بالثقافة العريضة ، ومعاناة كلفتهم أعصابهم ودماءهم ، فلم يجرؤ واحد منهم على ان يكتب القصيدة الطويلة الا بعد رحلة من المعاناة والعرق . وقد لمست فيما تنشره بعض مجلاتنا الادبية من قصائد طموح بعض الشباب الطالع الى كتابة القصيدة الطويلة قبل أن يتعرفوا على طبيعتها تعرفا كافيا ، وقبل أن يتسلحوا لها التسلح الضرورى ، فاذا بهم يسقطون فى مزالق فنية معيبة دون أن يشعروا . فان تكن الافادة من تجارب الآخرين حقا لقد كان التقليد الأعمى مقيتا فى كل حال . ولهذا السبب نفسه تساقطت قصائد لا حصر لها ، بل تساقط كثير من الشعراء الناشئين الذين شاءوا من أول وهلة ان يسامتوا الرواد وأن يركبوا الموج . يصح هذا بالنسبة للقصيدة القصيرة كما يصح بالنسبة للقصيدة الطويلة على السواء ..

* * *

لقد ترددت عبارتا « القصيدة القصيرة » و « القصيدة الطويلة » فى حديثنا السابق كثيرا ، فلم يبق الا ان نحدد طبيعة هذين الشكلين الشعريين ، وأن نتخذ من هذا التحديد وسيلة لتفهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة ..

وبنظرة فاحصة الى الشعر العربى القديم يتبين لنا انه قام على أسس واعتبارات فنية خاصة ، بعضها يرجع الى مؤثرات طبيعية واجتماعية وبعضها جاء نتيجة للوراثات والاستعدادات ، وبعضها الأخير تضمنته طبيعة اللغة ذاتها . وقد تحالفت هذه المؤثرات جميعا على ان تخرج لنا الشعر العربى

كله تقريبا صورة واحدة ونمطا واحدا ، أو — كما يقال عادة فى ميدان الأدب المقارن — نوعا واحدا ، هو الشعر الغنائى ، وهو ذلك الشعر الذى يتغنى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف فيضمن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التى تأتى نتيجة انفعال سريع . ومن هنا يمكن ان توصف كل قصائد العربية تقريبا بانها قصائد غنائية . وطبيعى أن ينشأ الشعر فى امة من الأمم نشأة غنائية ، كما هو مقرر بالنسبة لنشأة الشعر العربى ؛ والغريب ان تستمر فيه هذه النزعة ، وان تستمر طويلا ، على الرغم من تطور الحياة . ولسنا بذلك نريد أن نقصر الغنائية على حقبة بذاتها من حياة الأمة أو حياة انتاجها الفنى ، فان الغنائية قاسم مشترك بين كل الشعراء فى كل زمان ومكان . ولسنا بذلك ننكر ان يطلع علينا الشاعر فى القرن العشرين بقصيدة يتغنى فيها بعاطفة ما من عواطفه ، ولكن الذى نعجب له وننكره فى الوقت نفسه هو ان يظل تراث الأمة الأدبى لونا واحدا أو كما قلنا نوعا واحدا هو القصيدة الغنائية . وكنا ننتظر ان تظهر الأنواع الشعرية الأخرى وتحتل مكانها بجانب ذلك الشعر الغنائى . (وأود مرة أخرى ألا يفهم أحد أننى أزرى بالشعر الغنائى وقيمته ؛ فللشعر الغنائى قيمته الفنية ، وله نماذج فى الشعر العربى تبلغ حد الروعة) ..

ولا يقف فى وجه هذا الحكم ان بعض الشعراء كان يقضى مدة طويلة فى نظم قصيدته (كما هو شأن زهير مثلا) فان المهم ليس هو طول المدة أو قصرها ، فان زهيرا لم يكن يقضى هذه المدة الطويلة فى العملية البنائية المعقدة التى يتميز بها الشعر الملحمى مثلا ، ولكنه يقضيها فى « تحكيك » هذه القصيدة كما كان يقال قديما ، أى فى الاحتفال بالصنعة الشكلية والمعنوية التى تجعل من كل بيت من أبيات القصيدة على حدة حكمة غالية من وجهة نظره على أقل تقدير . وكذلك لا يقف فى وجه هذا الحكم ان

توجد فى الشعر العربى قصائد طويلة كالمعلقات وملحمة الراعى والمقصورات وقصائد ابن الرومى الطويلة وقصائد غيره من الشعراء ، فليس طول القصيدة أو قصرها هو الذى يجعلها غنائية أو غير غنائية كما سنرى بعد قليل . على ان القصيدة العربيــة الطويلة انما كانت تكتسب طولها فى الواقع من اشتمالها على عدة موضوعات غنائية . أو لنكن أكثر دقة فنقول. لاشتمالها على مجموعة مفرقة من المشاعر الجزئية السريعة ومن ثم كثر عدد أبياتها ، وامتدت القافية ، وان ظلت فى جوهرها غنائية

ويدعونا الانصاف الى أن نذكر ان نهضتنا النقدية فى القرن العشرين قد وضعت مشكلة الصورة التقليدية للقصيدة العربية نصب عينها ، فوجدنا « العقاد » منذ اللحظة الأولى يحمل على هذه القصيدة ممثلة فى شعر « شوقى » وقد كانت هذه الحملة تدعو الى « وحدة القصيدة » ، أى وحدة الغرض من جهة ، كما ان تكون القصيدة « بنية حية » من جهة أخرى أما شوقى والمدرسة القديمة فقد أفادت من هذا النقد ــ أو لعلها أفادت ــ شيئا واحدا هو وحدة الموضوع ، فقد بدأ الشعراء يركزون عملهم فى القصيدة حول غرض واحد . وظهر أثر ذلك فى أن الشعراء راحوا يضعون العناوين المختلفة لقصائدهم ليدلوا على موضوعها بعد ان كانوا يسمون القصيدة بحسب حرف الروى فى قافيتها فيقولون السينية أو النونية ولكن الاكتفاء بوحدة الموضوع لم يخرج القصيدة العربية من اطارها الغنائى ، ولم يضف اليها قيما جديدة ، فشوقى يتحدث عن النيل وعن شيكسبير فيلتزم موضوعا واحدا ، ولكن القصيدة مع ذلك تظل غنائية فى جوهرها . اما من حيث البناء فلم يحدث فى صورته القديمة أى تغيير ، وظلت الصورة التقليدية لبنية القصيدة هى السائدة ولم يتحقق مفهوم « البنية الحية » ..

* * *

ولعل القارىء يتساءل الآن : بماذا تفترق القصيدة الغنائية بما هى نوع أدبى عن القصيدة الطويلة بما هى نوع آخر ؟

ونحن نعرف ان « هربرت ريد » واحد من أولئك النقاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر فى الأعمال الشعرية . وقد وجد ان مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق فى الجوهر أكثر منه فى الطول . وهذا الاختلاف يثير مشكلة الغنائية ، فنحن نسمى القصيدة القصيرة فى العادة غنائية . وكان ذلك يعنى فى الأصل قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها فى ساعة متعة . ويمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا . هى قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطع أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هى انها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية ، وان كان من الواجب هنا ان تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هى فى ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة . ثم يقول ريد : « وأريد بصفة خاصة أن أضغط على لفظى عاطفة وفكرة فى موضعيهما الخاصين ، وينبغى أن يتضح انهما هما اللفظان اللذان يؤديان — بتسلطهما على طبيعة الشعر — الى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . وينبه ريد الى ان بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزما بحكم موضوعها ، كقصص كانتربرى، فهى طويلة بحكم ان الشاعر كان عليه ان يسرد مجموعة من القصص فى الشعر ، وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل . ومعظم الشعر الملحمى من هذه الأنواع . ولكن الالياذة ملحمة بمعنى من المعانى، والفردوس — المفقود ملحمة بمعنى آخر . الالياذة طويلة بسبب قصتها ، ولكن قصيدة

ملتن تدلنا على انه كان هناك فى عقله شىء أكثر من مجرد القصـــة . فقصة الخطيئة The fall هى مجرد الموضوع الذى ينشىء الشاعر حوله خرافة درامية أولا ، وموضوعها فلسفيا ثانيا . فهنا نستطيع أن نقول ان الملحمة تسيطر عليها فكرة . والنتيجة التى ينتهى اليهـا « ريد » هى انه « عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عندما يحدد المفهوم تحديدا كافيا لينظر اليه بوصفه وحدة مفردة ، أى يؤخذ منذ البداية الى النهاية فى توتر ذهنى واحد) ، فان القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها (قصيرة). وعلى العكس ، عندما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيرا هذه الوحدات فى وحدة مفهومة فان القصيدة تعرف بحق بأنها (طويلة) » ..

وبهذا يدخل التعقيد عنصرا أساسيا فى طبيعة العمل الشعرى الضخم أو القصيدة الطويلة ، فى حين ان البساطة والتحدد فى العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية ..

وقليل من النقاد من التفت الى العلاقة بين الطول فى الاعمال الفنية وبين التعقيد والعظـة . ويمكن الانتهاء فى ذلك الى قاعدة عامة هى ان السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة اذا هى جاءت فى عمل شعرى طويل . ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه فى الحيز المحدود . وليس الطول فى ذاته هو الذى يشعر بالتعقيد أو يبعث عليه ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الايحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل . فمثلا آخر كلمة نطق بها هاملت ازاء مشكلة الحياة والموت هى : « ان البقية صمت ! » وهى عبارة لا تعطى حلا واحدا للمسألة وانما هى توحى بأن البقية راحة . ولكنها من الممكن أن تعنى أن هاملت لن

ستطيع الكلام بعد . ويمكن أن تعنى كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات لثمانية فان الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة ..

ـ وقد جاء ذكر ملحمة هوميروس « الالياذة » وملحمة ملتن « الفردوس المفقود » على أن الأولى طويلة من حيث الكم فحسب ، وان الثانية طويلة من حيث النوع . هل معنى هذا ان القصيدة الطويلة هى ما حققت صورة ملحمة ملتن من حيث الشكل والجوهر ؟ ان دارسى فن الملاحم يحدثوننا ان زمن تأليف الملاحم قد انتهى ، وان عصرنا لا يتناسب مع هذا النوع من التأليف الأدبى ؛ فليس بين الشعراء من هو على استعداد لأن ينفق عشرة أعوام على أقل تقدير لكى يكتب لنا ملحمة شعرية ، فان عشرة أعوام فى تاريخ العالم المعجل الآن تعد مدة كافية لتغير القيم الانسانية ، فضلا عن أن العالم قد أصبح من الضخامة بحيث لا تستوعبه ملحمة أو ملاحم ..

ولكن اذا صح أن عصرنا ليس عصر الملحمة ـــ وهى قضية ما تزال تحتمل النظر ـــ فان القصيدة الطويلة فى العصر الحاضر هى التعبير أو النوع الشعرى البديل . ونستطيع أن نقرر ـــ وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبية ـــ أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا وسماء وتميزا فى العصر الحديث ، ولم تفقد الملحمة الا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة ، كالطول المفرط والمدة الطويلة التى يستغرقها نظم القصيده . وكما تطور النوع تطور الاسم الذى يطلق عليه فأصبحت « القصيدة الطويلة » بديلا من « الملحمة » . وقصيدة « الرجال الجوف » أو « الأرض الخراب » للشاعر توماس اليوت من أوضح الأمثلة على القصيدة الطويلة المعاصرة ..

ولسنا نعطف كثيرا على نظرية تطور الأنواع الأدبية ، ولكن دارسى فن الملاحم كانوا حراصا على أن يفرقوا بين الملحمة القديمه والملحمة الحديثة فتبينوا في الحديثة طابعا أدبيا أوضح فأطلقوا عليها اسم الملحمة الأدبية. فاذا كانت القصيدة الطويلة تطورا للملحمة الأدبية ، فهل من خاصية فنية جوهرية تختلف بها القصيدة الطويلة عن الملحمة الأدبية سوى تلك الخصائص الشكلية والملابسات العامة التى سبق ذكرها ؟ يتحدد الجواب عن ذلك من ملاحظة الطابع العام الذى يكاد يتمثل فى كل الشعر المعاصر. ويحدثنا جايتان بيكو Gaetan Picôn وهو من أبرز النقاد الفرنسيين المعاصرين ، عن أن الشعر المعاصر قد أصبح نشاطا روحيا مصاحبا للواقع ، فهو ليس سوى ابداع فنى للواقع Rien d'autre qu'une creation poétique du réel ويستوى أن يكون الواقع هنا خبره نفسية أو موضوعا وصفيا أو قصة تاريخية أو سوى ذلك

فالقصيدة الطويلة حشد كبير من تلك الأشياء « الجاهزة » التى تعيش فى واقع الشاعر النفسى وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما . فانت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز ، كما تجد الحقيقة العلمية ، والى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامى أو الواقعة ، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الانسانية والمعرفة ، أو لنقل تجد فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة . وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر فى حاضر جديد ، وكأنه قد خلق خلقا آخر . والشعر فى القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر . ولا تتجمع هذه الآفاق الفسيحة الكثيرة فى القصيدة الطويلة بصورة اعتباطية ، والا أصبحت أمشاجا لا لون لها ولا طعم ، ولأصبحت القصيدة شيئا آخر

ليست بالطويلة ولا بالغنائية . ولكنها تتجمع فى خلقها الجديد ليربط بينها برباط حيوى هو ما سماه ريد من قبل « الفكرة » ..

هذه الاعتبارات الخاصة بالقصيدة الطويلة قد أخذت تعمل فى خفاء لتدخل نوعا شعريا جديدا فى الشعر العــربى لم يعرف فيه من قبل هو شعر الفكرة . فلم يعد مفهوم الشعر انه مجرد مشاعر بل أصبح ـــ كما يقول الشاعر الكبير ركله ـــ خبرات انسانية وتجارب عميقة ..

وقد وجــد الشعراء أمامهم صعوبة كبيرة ـــ كما سبق أن قلنا ـــ فى ان ينتقلوا من انتاج الشعر الغنائى الصرف الى انتاج هذا اللون الجديد من الشعر ، حتى كانت السنوات الأخيرة حدا فاصلا تبدأ عنده مرحلة جديدة . وفى الانتاج الشعرى الذى يستند الى تلك المفهومات الجديدة ، وفى خلال محاولة تحقيق تلك المفهومات ، تحققت الدعوة المبكرة الى أن تكون القصيدة بنية حية . والحق ان شرط البنية الحية لازم لزوم شرط الفكرة العامة لتكوين القصيدة الطويلة . فالتكوين الفكرى الموحد لن يتحقق فى قصيدة فقدت الوحدة فى بنائها العضوى . ولا يفترض هــذا توازيا بين عمليتين مستقلتين ، والا ، أصبحت تلك الأشيــاء « الجــاهزة » شيئا والتناول الشعرى شيئا آخر ، ولكنها عملية واحدة تتحقق فيها هذه الأشياء وتتحقق الفكرة ويتحقق الشعر ..

نوعان اذن من القصيدة يتحتم علينا الوقوف عندهما لدراسة الاشكال المعمارية التى تسود فى شعرنا المعاصر ، وأعنى بهما « القصيدة القصيرة » و « القصيدة الطويلة » ..

ان القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها ، فهل هى نفس القصيدة العربية التقليدية ؟ ان العاطفة أو الموقف العاطفى هو الاطار الموضوعى الذى

تتفق فيه القصيدة القصيرة المعاصرة مع القصيدة التقليدية ، ففيم اذن تختلفان ؟

انهما تختلفان من حيث التعامل مع اللغة والصور والرموز ، كما تختلفان من حيث نوعية التجربة ومدى اصالتها وصدقها وحيويتها . ولكن ربما كانت هذه الاعتبارات نسبية ، تتحقق هنا وهناك على تفاوت . أما الفارق الحاسم بينهما فيتمثل فى معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة ..

ولو أننا رسمنا خطا بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا انها تصوير لموقف عاطفى مفرد يتحرك أو يتطور فى اتجاه واحد . وهذا هو المعيار الذى نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية المعاصرة . واذا كنا قد أطلقنا عليها كذلك اسم القصيدة القصيرة فينبغى ان يكون واضحا هنا ان القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة ، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر ، بل قد تشتمل على عدة مقاطع (كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون الى حد ترقيم مقاطع القصيدة) ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ، ومن ثم « قصيرة » ، ما دامت تصور موقفا عاطفيا فى اتجاه واحد ..

وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن تتبين الفارق المعمارى بين بنية القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة التقليدية ..

فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد ، يبدأ فى العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف فى سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهى الى افراغ عاطفى ملموس ..

وحدة العاطفة اذن وتطور هذه العاطفة فى اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة . أو لنقل انها تمثل

رؤية ممتدة فى اتجاه واحد ، يوجهها شعور موحد . وهذا هو الهيكل المعمارى لهذه القصيدة . أما الصورة الخارجية لهذا الهيكل ، حين يكتسى اللحم والدم ، فتتعدد أشكالها . فى بعض القصائد يتمثل اطار بنائى محكم، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهى حيث تبدأ . ومن أمثلة ذلك قصيدة البياتى « مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف » [١] ، فهى من ثمانية مقاطع قصيرة ، المقطع الأول منها يقول :

قطارنا الأخير فى الغسق
أعول واحترق
قطارنا أعول واحترق .

ويقول المقطع الثامن والأخير :

قطارنا الأخير فى الغسق
أعول واحترق

وهذه القصيدة (مع انها مقسمة الى ثمانية مقاطع مرقمة) نموذج للقصيدة الغنائية أو القصيرة المعاصرة . هيكلها البنائى يتمثل فى الشعور بالوحدة والضياع والبحث عن المرفأ وترقب الخلاص ، وكلها مشاعر جزئية متجانسه ، يتولد بعضها من بعض ، وتصنع فى مجموعها موقفا شعوريا موحدا . فاذا نحن انتقلنا الى التجسيم الحى لهذه المشاعر وجدنا المقطع الأول يحدثنا عن احتراق القطار الأخير ، وهو مقطع ضبابى ، يستمد ضبابيته من رمز « القطار » ، وهو رمز غنى بالدلالة ، لا يملك الانسان أن يستكشف بعده فى هذا المقطع وحده . ترى أهو يرمز الى الأمل الأخير الذى ضاع ، أم ضياع الطريق ، أم الانفجار من الداخل نتيجة

---

(١) ديوان « النار والكلمات » ، ص ٩٥ .

الملل من رتابة السير ورتابة الطريق ؟ مشاعر مختلفة يوحى بها الرمز ولا يستطيع الانسان من هذا المقطع وحده أن يستقر منها على شعور بعينه ، فالرؤية مازالت ضبابية ، بخاصة أنها اقترنت بنوع من التجريد فلم تمثل أمامنا أطراف واقعة شعوريه محددة ، نرى فيها الانسان منخرطا فى موقف بعينه ، فراكب القطار المحترق هنا كل الـ « نحن » (قطار « نا ») بما فيها من تجريد وتعميم ..

فاذا نحن انتقلنا الى المقطع الثانى برز صوت الانسان المفرد المحدد من بين هذا الـ « نحن » :

تركتنى يسوع فى منتصف الطريق

وعندئذ يبدأ ضباب الرمز والتجريد فى المقطع الأول ينكشف ويتحدد، فهنا انسان يتحدث عن تجربة بعينها ، عن الشعور الذى تولد فى نفسه نتيجة لتخلى يسوع عنه فى منتصف الطريق . وعندئذ يبدأ رمز « القطار » يتحدد نوعا من التحدد فى كلمة « الطريق » . لكن كلمة الطريق نفسها ليست كشفا كليا للرمز ، انها مجرد نوع من التحديد . فاذا نحن مضينا فى قراءة هذه المقاطع وجدنا الشاعر يقول :

كلماتى احترقت

يسوع ! فى منتصف الطريق

وعندئذ يحل بديل جديد للقطار غير الطريق ، هو كلمات الشاعر وبذلك يصبح الرمز أكثر تحددا ؟ فقد خرجنا بذلك تماما من منطقة التجريد الضبابية الى المعاناة الفردية المحددة ، اننا نواجه الآن انسانا يموت لأنه احترق من داخله ، احترقت كلماته ..

وهنا نلاحظ كيف ان الشعور المستخفى وراء الرمز التجريدى هو

نفس الشعور الذى أخذ يتكشف لنا شيئا فشيئا كلما مضينا فى قراءة القصيدة ..

نحن الآن اذن أمام انسان يتعذب حيث ضاعت منه الكلمة ، لكنه يعرف كذلك أنه لم يقطع الطريق كله ، وأنه مازالت هناك كلمات يمكن أن تقال ، لكن قولها رهن بخروجه من ضياعه ووحدته ، رهن بيدى صديق تمتدان اليه . ومن ثم فانه ينتظره ويبحث عنه :

بحثت عنك طول ليل الليل وانتظرت

ومع الشعور بالضياع فى منتصف الطريق يبرز الأمل فى الخلاص . ولكننا حتى الآن لم نعرف السر فى هذا الشعور . أهو احتراق الكلمات ؟ ان القطار قد « احترق » من داخله ، ولم يحرقه أحد ، فلماذا احترقت الكلمات ؟

المقطع الرابع يحدثنا عن المدينة التى دمرها الزلزال وأفنى أهلها الطاعون وعاثت بها الفئران : وهى بعد مدينة الشاعر ، هى أرضه ووجوده. فضياعه واحتراقه اذن ليسا الا نتيجة لضياع المدينة واحتراقها . لقد فقدت مدينته وجهها ، وهى فى حاجة الى من يخلصها من نفسها ، الى من يعيد اليها وجهها فيعيد اليه صوته وكلماته ..

ومن ثم يضيف هذا المقطع مزيدا من التكشف للشعور الأول المبهم . وباضافة المقطع الخامس اليه ندرك مصدر ذلك الشعور ، وأن بزوغه فى نفس الشاعر كان انعكاسا لضياع المدينة وموتها . انه ميت فى هذه المدينة يعيش بين ميتين :

أحمل ــ فى مدينتى الأموات
من بيت الى بيت ــ
صليبى

وهكذا يمتد الخط الشعورى من القطار المحترق الى ضياع الطريق الى البحث عن المخلص للشاعر والمدينة الضائعة مصدر عذاب الشاعر . ثم يأتى المقطع السادس معبرا فى شىء من التجريد والضبابية عن فقدان الأمل فى الخلاص :

ومات فى المجهول

سر صغير متعب مغلول

فليس الخلاص فى الحقيقة رهنا بعودة يسوع ، ولكن بعودة الانسان الى نفسه ، فخلاصه فى داخله ، وشعوره بالوحدة والاحتراق ليس الا نتيجة لانفصاله عن ذاته .

هكذا يكون خلاصه وخلاصنا ، لكن :

قطارنا الأخير فى الغسق

أعول واحترق .

وهكذا نصل فى النهاية الى المنطقة التى بدأنا منها ، ولكننا بعد أن درنا هذه الدورة ، بعد أن عدنا الى حيث بدأنا ، ينحل فى نفوسنا كل توتر شعورى أحدثته تلك البداية التى كانت فى الوقت نفسه هى النهاية ..

وهذا نموذج مثالى فى بناء القصيدة القصيرة المعاصرة ، يكشف لنا عن اطارها الخارجى المتحم ، وترابط جزئياتها داخل هذا الاطار ترابطا عضويا حيا ، يؤكده تجاوب هذه الأجزاء ، وتولد بعضها من بعض ، وانعكاس بعضها على بعض فى ترادف كاشف ..

فان شئنا الآن أن نلخص هذا الشكل المعمارى للقصيدة فى عبارة واحدة قلنا انه الشكل الدائرى المغلق ..

على أنه ينبغى أن نلتفت هنا الى هذه النهاية التى تأتى مطابقة فى هذا الشكل للبداية . ففى النموذج الذى عرضنا له آنفا تمثل هذا التطابق فى تكرار مقطع البداية بنصه فى النهاية [1] .. ولا يمكننا أن نستخلص من هذا قاعدة عامة يطبقها الشاعر فى بنائه لقصيدته تطبيقا حرفيا أعمى حتى يضمن بذلك التحام طرفى الدائرة ، فما أيسر أن يكرر الشاعر فى نهاية القصيدة المقطع الذى بدأ به ، لكن ذلك التكرار لابد أن يكون له مبرره الفنى ، أعنى أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التى دارها الشاعر فى القصيدة ، أن يكون امتدادا للرؤية الشعورية والخط الشعورى الممتد فى القصيدة ، أن يكون — فى عبارة موجزة — ضرورة شعورية ..

ويتفرع عن هذه الحقيقة النقدية حقيقة أخرى هى أن تكرار البداية فى النهاية عندما يكون ضرورة شعورية لا يكون حتما تكرارا لهذه البداية بنصها ، أى بنفس كلماتها ، كما رأينا فى المثال السابق . فالمهم هو الانتهاء الى « الموقف الشعورى » الأول ..

وفى وسعنا أن نزداد تفهما للمنهج النفسى لمعمارية هذا الشكل عندما ندرك أن الموقف الشعورى الذى تبدأ به القصيدة ليس هو — بالنسبة لتاريخ تولد هذا الشعور فى نفس الشاعر — نقطة البداية بل هو فى الحقيقة نقطة النهاية . انها نهاية لمراحل من تجمع لمشاعر متفرقة هى أشد ما تكون خفاء بالنسبة للشاعر نفسه . وبزوغ هذه النهاية فى نفس الشاعر — مهما تكن ضبابية — هو ما يحفزه على أن يغوص فى نفسه ، بحثا عن

---

(١) راجع نموذجا آخر لهذا الشكل فى قصيدة « درم » من ديوان « منزل الاقنان » للسياب ، وكذلك قصيدته « قصيدة من درم » بنفس الديوان ، ثم قصيدة « النار والكلمات » للبياتى فى ديوانه الذى يحمل نفس العنوان ، وكذلك قصيدته « الى محارب قديم » فى نفس الديوان ..

تلك المتقدمات المبهمة . وعلى هذا النحو يتحقق بناء القصيدة من حيث هي تحقيق موضوعي لهذه التجربة ، تجربة استكشاف الشاعر لأبعاد ذلك الشعور الذى تبلور فى نفسه ، استكشاف تاريخ هذا الشعور والمراحل المبهمة التى مر بها فى نفسه . وعند ذلك تتحرك القصيدة فى الظاهر الموضوعي الى أمام ، فى الوقت الذى يكون الشاعر فيه قد أخذ يتحرك نفسيا الى خلف . ويظل الشاعر يتحرك الى خلف ، مستكشفا لنفسه ، ولنماء أبعاد ذلك الشعور حتى يستنفدها ، وعند ذلك يكون قد أتم الدورة وعاد الى حيث بدأ ..

على أن الشاعر لا يمتد فى دورته هذه مقتفيا أثر شعوره فى مناطقه النفسية المجهولة ، وانما يكتفى بلحظة رؤية واحدة ، أى بمعاينة منطقة واحدة يجد فيها مصدر الاثارة . وعند ذلك تكون الدورة قصيرة وسريعة . ولكنها تمثل دائرة مغلقة على كل حال ، تنتهى فيهـا القصيدة الى حيث بدأت . وقصيدة الشاعر محمد الفيتورى « فى ضوء القمر » من ديوانه « عاشق من افريقيا » مثال على ذلك ..

فهيا تبدأ الرؤية هكذا :

فى ضوء الفجر ابتلت بالدم خمس [1] رءوس

لكن هذه الرؤية أو هذا المشهد ليس بداية تتحرك منها الشاعر نفسيا الى أمام ، وانما هو يتحرك منها الى خلف ، فقبل أن يبتل ضوء الفجر بدم هذه الرءوس كانت هذه الرءوس شموعا تنير فى آفاق البلاد وتتألق فى طريق الكفاح من أجل الحرية والاستقلال . ولا شك أن وراء هذه الرءوس

---

(١) هكذا فى النص ، ومعروف أن الرأس مذكر ، فالصواب أن يقال خمسة رءوس ..

التى هوت وتدفق الدم من أعناقها كالشلال تاريخا طويلا فى المعاناة والكفاح ، قوامه ان التضحية والاستشهاد هو الثمن الذى لابد من دفعه ثمنا للحرية :

أوه ... يا ثمن الحرية
أو لا زال علينا كى نعبر درب الهم
أن نغسل أوجهنا بالدم
دم خمس رءوس بشرية

أجل ، هذا هو الثمن ، هو ضرورة لا مناص منها . ومن أجل ذلك سقطت تلك الرءوس ، وخضبت بدمائها ضوء الفجر . ومن ثم يعود المقطع الأخير فى القصيدة الى الرؤية الأولى ، رؤية الدم الذى خضب وجه الفجر:

فى ضوء الفجر الأخضر ...
كان الليل يجر خطاه
جاحظة فوق الدم عيناه !

وهكذا كانت الجولة النفسية فى هذه القصيدة سريعة ، حيث استكشف الشاعر بعدا نفسيا للمشهد هو ضرورة بذل الدم ثمنا للحرية . ولعله أول بعد استكشفته رؤية الشاعر ، ولكنه وجد فيه الكفاية ، وجد فيه التبرير الشعورى الكافى لأن تسقط تلك الرءوس الخمسة عند الفجر..

ان هذا المشهد قد يبدو فى أول القصيدة مروعا ، ولكن بعد أن استكشف له الشاعر ذلك البعد ، ذلك التبرير ، اذا بالمشهد نفسه يعود فى نهاية القصيدة ، هو هو ، ولكنه عند ذاك يبدو مشهدا رائعا ، لا مروعا . وهكذا تنعكس النهاية على البداية ، بعد ذلك الكشف الشعورى فى صلب القصيدة ، فاذا هى محددة للشعور الذى يثور فى نفوسنا للوهلة الأولى.

لقد كان الشاعر اذن يعبر عن شعور رضى وارتياح لا شعور أسى وضيق ، ولا غرابة أن نجده لذلك يلون ضوء الفجر الذى سال عليه دم الشهداء الخمسة :

في ضوء الفجر الأخضر ...

* * *

ويتضح فى الشكل السابق الاحكام المعمارى ، حيث يلتحم فيه طرفا الدائرة فاذا هى مغلقة على ذاتها . ولكن ليست كل القصائد الغنائية أو القصيرة الجديدة تتبع هذا المنهج ، وانما هناك أشكال بنائية أخرى كثيرة الشيوع ..

ومن هذه الأشكال شكل يتفق فى كل شيء من الشكل السابق ولكنه يختلف عنه من حيث النهاية . فالشاعر فى هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود الى حيث بدأ ، وانما هو ينتهى فى القصيدة الى نهاية « غير نهائية » . انها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطا عضويا ، ولكنها ليست هى البداية . انها نهاية « مفتوحة » — اذا صح التعبير . وربما كان السر الجمالى وراء هذا الاطار المفتوح هو احساس الشاعر بلا نهائية التجربة ، فليس فى وسع الانسان أن يقتطع من وجوده جزءا له صفة التفرد والاستقلال عن بقية أجزاء هذا الوجود . والنبش عما ولد فى النفس شعورا بعينه يغرى بمزيد من النبش ، وتكشف المجهول يغرى باستكشاف ما وراءه ، وهكذا . وربما كان من الافتئات على التجربة الشعورية وضع نهاية حاسمة لها ..

ربما كانت هذه هى الأسباب النفسية التى تجعل كثيرا من الشعراء المعاصرين يؤثرون فى بناء قصائدهم ذلك الاطار المفتوح . وهم بذلك

لا يهدفون الى أن تنقــل القصيدة عنهم تجـربة شعورية كاملة بمقــدار ما يهدفون الى تحديد اتجاه الشعور ومساره النفسى . يكفيهم أن تحرك القصيدة شعور متلقيها فى اتجاه بعينه . فاذا ما انتهت القصيدة من حيث هى مثير موضوعى لهذا الشعور استطاع المتلقى نفسه أن يتحرك بمفرده ، ذلك الاتجاه الشعورى كيف شاء وبقدر ما يطيق ..

ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيرا من معمارية الشكل السابق ، اذ ان الشاعر هنا يتحرك فى اتجاه شعورى ممتد فى خط مستقيم . وقد يتعرج هذا الخط فى شكل موجات متلاحقة (حين تتعدد مقاطع القصيدة) ولكن هذا التعرج نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائى ..

ونماذج هذا الشكل فى الشعر المعــاصر كثيرة ، لأنه يمثــل أبسط الأشكال معمارية . وربما كان من التزيد أن نعرض هنا بالتحليل لأحد هذه النماذج ..

* * *

ومن أشكال القصيدة القصيرة المعاصرة شكل آخر تأخــذ معماريته طابعا « حلزونيا » وهو شكل ينتشر بكثرة فى شعرنا المعاصر ..

فى هذا الشكل يظل الهيكل البنائىللقصيدة شعورا موحدا أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة . انه يمثل وحدة شعورية تتكشف أبعادها فى القصيدة بعدا بعد آخر ، ولكن الطريقة التى تتكشف بها هذه الأبعاد تختلف عن تلك التى تتمثل فى الشكل البنــائى الأول ، الشكل الدائرى المغلق . فليست هذه الأبعاد هنا مراحل تكشف لأبعاد التجربة أو الرؤية الشعورية ، يسلم بعضها الى بعض ، وانما هى مجــرد آفاق شعورية لهذه التجربة أو الرؤية ، وكل أفق منها له وجهه ..

فى هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزا على الدوام لكل انطلاقة الى آفاق هذه الرؤية . ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل ، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعورى الذى يتراءى له ، لكن هذه الدورة وان صنعت دائرة شعورية كاملة فانها تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها ، اذ ما تكاد دائرة تنتهى حتى يعود الشاعر مرة أخرى الى نقطة البداية ، نقطــه الانطلاق الأولى ، ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى ، وهكذا . وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزونى الذى يبدو لنا فى النظرة الأفقية اليه مجموعة من الحلقات المستقلة ، ولكنها فى الحقيقــة مترابطة ، يربط بينهــا الموقف الشعورى الأول ..

وهذا الموقف الشعورى الأول ، الذى يتخذ فى كل مرة منطلقا الى آفاق الرؤية المختلفة ، هو فى أغلب الأحيان ذو طابع تجريدى ، ومن ثم ضبابى ، الى حد كبير . وهو يتكشف فى كل دفقة فى القصيدة ، أو فى كل دائرة من دوائرها ، عن وجه محدد القسمات . ومن ثم تكون القصيدة فى مجموعها هى استكشاف التجسيمات الحية المختلفة فى واقع الشاعر النفسى لتلك الرؤية التجريدية ..

وقد يعكس الشاعر فى بعض الحــالات هــذا المنهج فاذا به يجعل الرؤية التجريدية الأولى نهاية يتوج بها كل أفق شعورى يستكشفه لنا من واقعه النفسى ، فاذا بالمشاعر الجزئية التفصيلية تسلم فى كل مرة الى نفس الرؤية العامة ..

على أن هذا الاختلاف ليس اختلافا جوهريا ، لأننا سنظل فى القصيدة

التى يتبع بناؤها هذا المنهج أمام مجموعة من الدوائر التى تنتهى عند نهاية واحدة بعينها . وكل مافى الأمر أن الشاعر فى مثل هذه القصيدة لا يحتاج لأن يصنع لها نهاية ، لأن النهاية التجريدية التى تنتهى بها كل دفقة فيهـا تأتى بالضرورة فى نهاية القصيدة كذلك . وبعد هذا التجريد لا يمكن أن يخرج الشاعر الى تجريد جديد ، أو الى مزيد من التجريد . أما عندما يرد التجريد فى أول القصيدة ، ويرد بالتالى فى أول كل دفقة منها . فان الشاعر قد يجد نفسه مضطرا لأن يجعل للقصيدة نهاية ، هى فى الغالب نفس الرؤية التجريدية الأولى . وهـو عنـدما يصنع ذلك يستعير من الشكل الأول أحكامه ، حيث يلتقى فى نهاية القصيدة طرفا الدائرة فاذا هما شىء واحد ونفس الشىء ..

ولنرجع الآن معا الى قصيدة « أغنية للشتاء »[1] لنتمثل فى معماريتها هذا الشكل ..

تبدأ القصيدة برؤية غامضة ، بشعور مبهم راود الشاعر نفسه ، ولكنه ـــ فيما يبدو ـــ استولى عليه واستبد به :

ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء .

هى لحظة من الزمن استولى عليه فيها الشعور بالموت ، لكنها ليست لحظة منفصلة عن الزمن ، أعنى انها ليست منفصلة عن التجربة . فان لم يحدث الموت « الآن » فان هذه اللحظة نفسها متكررة لأن الشتاء يأتى لا محالة كل عام ، وفى مثل هذه اللحظة سوف يكون الموت «ذات شتاء» والشتاء هنا بقدر ما يبدو حقيقة موضوعية هو كذلك واقع نفسى ، فالشاعر

(١) ديوان « أحلام الفارس القديم » للشاعر صلاح عبد الصبور .

ــ وقد أخذ يستجلى هذا الشعور ــ يحس بالرجفة فى داخله ، لأن قلبه مات منــذ الخريف ، ولا أمل فى أن يعيد اليــه الصيف ــ بحرارته ــ حرارة الحياة ..

هكذا تبدأ القصيدة بنبوءة الشتاء المفزعة ، نبوءة الموت ، ثم يكون المقطع الأول ــ أو الدفقــة الشعورية الأولى ــ من القصيدة محــاولة للتعرف على الدافع الداخلى لهذا الشعور . فاذا ما انتهى الشاعر من ذلك عاد الى النبوءة مرة أخرى ، التماسا لمزيد من التكشف ، فاذا بالشتاء ينبئه فى الدفقة الثانية أنه قد يموت « ذات شتاء » وحيدا فى « زحمة » المدينة ، فى أى لحظة ودون مقدمات ، دون أن يأبه بموته أحد :

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
فى زحمة المدينة المنهمرة
أموت لا يعرفنى أحد

وهكذا يكشف لنا هذا المقطع عن بعد جديد للنبوءة ، فكما أوحى برد الشتاء فى المقطع الأول بالرجفة وتحجر القلب (وهى مقدمات الموت) فقد أوحت وحشة الشتاء فى هذا المقطع بالموت المفاجىء الذى لا تسمح زحمة المدينة بالالتفات اليه أو الانفعال به انفعالا غائرا وممتــدا ، فكل ما تسمح به هذه الزحمة أن يقول الأصحاب لأصحاب الشاعر أنفسهم ، وهم فى مجلس سمرهم :

مجلسه كان هنا ، وقد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله ...

وواضح أن هذه الانطلاقة ، وان ظلت مرتبطة بالشعور العــام ، قد

أضافت وجها أو أفقا جديدا للتجربة . فلئن كانت نبوءة الشتاء قد جاءت بالموت فى المقطع الأول لقد جاءت فى المقطع الثانى بالخوف من الوحدة والاهمال بعد الموت ..

ان سعى الشاعر — ككل فنان — هو أن يعيش فى نفوس الناس حتى بعد أن يموت ، وكل مغامراته الفنية ليست الا وسيلة الى ذلك . وهنا نجد المقطع التالى فى القصيدة وقد بدأ كذلك من نبوءة الشتاء ، يكشف لنا عن بعد جديد لتلك الرؤية المبهمة ، فقد علق الشاعر حياته بالكلمة الشاعرة ، وظن أن فيها حياته ومجده ، وأنها الطريق الذى يصمد أمام الموت :

لكننى من يومها ينزف رأسى
الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى أضعت ما أضعت

تراه قد ضيع الحياة من أجل ما بعد الحياة ؟ لقد شاء أن يقهر الموت فى نفسه بالشعر ، وكانت هذه هى التجربة الحية التى عاشها . فاذا عدنا الى بداية هذه الدفقة وجدنا نبوءة الشتاء قد صنعت من هذه التجربة هذا التجريد .

ينبئنى شتاء هذا العام أن ما ظننته شفاى كان سمى

هذه الحقيقة الشعورية لم يفجرها فى نفس الشاعر كذلك الا مقـدم الشتاء ، الشتاء من حيث هو واقع محسوس وواقع نفسى على السواء .
لقد تبين للشاعر أن الشعر لن يدفىء قلبه ، وليس فيه الخلاص . من « الشتائية » ، من مشاعر الوحشة والخوف والموت التى استقرت فى نفسه . فالشعر يحقق نفسه عندما يريد ، لا عندما يريد الشاعر . وقد شاء شاعرنا أن يلوذ به لكى يتماسك أمام نبوءة الشتاء المروعة ، ولكنه فى تلك اللحظة لم يستجب له ، فأحس الشاعر بالضياع :

عرفت أننى أضعت ما أضعت

الموت والوحدة والضياع اذن هى المشاعر التى صنعت نبوءة الشتاء أو هى وجوه مختلفة لها ..

ثم يعود الشتاء فى المقطع الأخير من القصيدة فينبىء الشاعر بأنه لكى يعبر مشاعر الشتاء كان عليه أن يعانق الحياة — لا الشعر — فى ماضى أيامه ، وأن يختزن من طاقتها ما يعينه على قسوتها ، أو ما يعنه على مواجهة نفسه ومصيره ، عندما تلم به مشاعر الموت والوحدة والضياع .

.. لكى نعيش فى الشتاء
لابد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياته ..
دفئا

لكن الشاعر لم يدخر من عنفوان الحياة فيه ما يعينه على الصمود عندما تدور الحياة دورتها ، فيتسرب الشتاء وما يصحبه من مشاعر الموت والوحدة والضياع الى نفسه

لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريف
كل غلالى

ان الشتاء هو فترة القحل والامحال التى ينبغى أن ندخر لها بعض غلال العام . حقيقة أولية يعرفها كل انسان ، ولكن الشاعر أخطأها ـــ ربما كان ذلك عن عمد منه ـــ فبدد كل طاقته ، حين كان فى عنفوانه ، سعيا وراء الشعر . حتى اذا ما استهلك الشعر هذه الطاقة ، ثم عاد فتمرد ، وجاء الشتاء .

كان جزائى أن يقول لى الشتاء اننى
ذات شتاء مثله ..
أموت وحدى

وهكذا ينتهى هذا المقطع الأخير بما أنبأ به الشتاء فى أول القصيدة ، وربما تكرر فى بداية كل مقطع منها ..

ولعلنا من استعراضنا هذا السريع للقصيدة تتمثل فى معماريتها ما سميناه بالطابع « الحلزونى » . لقد دارت القصيدة أربع دورات مختلفة ، مبتدئة فى كل دورة بشعور مبهم يرتبط بمقدم الشتاء ، ومنطلقة منه الى أفق بعينه من آفاق الرؤية الشعورية حين تلامس واقع الشاعر النفسى . وقد انتهت القصيدة بنفس البداية التجريدية التى بدأت بها بعد أن برر الشاعر العودة اليها تبريرا شعوريا مقنعا ، فأحكم بذلك الربط بين البداية والنهاية [1]

وأحب فى هذا السياق أن أقول ان فكرة « كل ما له بداية فله نهاية » فكرة تتسلط على تفكيرنا الفنى ويتشبث بها تفكيرنا النقدى على السواء . ولو أننا أمعنا النظر لربما بدت لنا الأشياء لا نهائية ، كالحياة فى مجملها . فعمارية الحياة ـــ اذا جاز التعبير ـــ لا تعرف النهاية الحاسمة ، والموت

---

(١) راجع نماذج أخرى لهـــذه المعمارية فى قصائد « هرم المغنى » و « رحل النهار » للسياب ، و « لو ماتت فى شفتى الكلمات » للفيتورى ..

نفسه ليس مرحلة نهائية فيها . لكن ما نسميه فى الفن باحكام البناء يفرض علينا أن نتمثل تجاربنا الشعورية فى بنيات منتهية ، ومن ثم نتمثل الشكل الذى نعبر فيه عن هذه التجارب شكلا منتهيا ..

ان الفن بذلك محاولة مستمرة لاستيقاف الحياة لحظة ، محاولة لحصر التجربة فى اطار مغلق ، وفى ذلك تكمن المقدرة الفنية ، كما تتمثل جدلية الفن والحياة . ولذلك فاننا — مهما تكن فكرتنا عن معمارية الحياة — نرتاح للحظة التى يستوقف فيها الفنان الحياة ، ويحصر فيها التجربة ويفردها داخل اطار مغلق . هذه — بعبارة موجزة هى « فنية » الفن . ولعلنا قد تحققنا مما مضى كيف أن القصيدة المعاصرة قد نجحت فى تحقيق هـــذه الفنيـــة ..

* * *

هذه هى الأشكال المعمارية الشائعة فى بنية القصيدة القصيرة المعاصرة ، وكلها تؤكد معنى التلاحم العضوى بين التجربة الشعورية والتعبير . ويبقى علينا الآن أن نتمثل معمارية القصيدة الطويلة فى واقع شعرنا المعاصر ..

والحق ان القصيدة الطويلة هى الكشف الحقيقى فى ميدان الشعر العربى الحديث بعامة ، والاضافة الجديدة الجديرة بمزيد من الاهتمام فى وقتنا الحاضر . وأقول « فى ميدان الشعر العربى الحديث بعامة » لأن الطموح الى كتابة هذا النوع من القصيدة — مجرد الطموح — لم يظهر مع التجربة الشعرية الجديدة ، وانما يقع الانسان على مقدمات له فى بعض أعمال المدرسة الشعرية الرومنتيكية ، مبتدئة بعبد الرحمن شكرى وممتدة حتى صالح الشرنوبى فى جهة ، وشعراء المهجر ، وبخاصة ايليا أبو ماضى ، فى جهة أخرى ..

وليس عجيبا أن تظهر لدى شعرائنا الرومنتيكيين بدايات درامية لأن معنى التجربة الشعرية وأفقها قد اتسع على أيديهم واصطبغ بعبير قليل من الجدية فى معاناة الحياة . ومن ثم ينبغى أن يكون واضحا فى أذهاننا أن تجربة الشعر الجديدة — مع اختلافها الحالى كليا وجزئيا عن تجربة أولئك الرومنتيكيين — ينبغى تمثلها بوصفها مرحلة متطورة عن تجربة هؤلاء . ومن الحق ان رواد هذه التجربة قد تأثروا فى مستهل حياتهم الشعرية بشاعر أو أكثر من هؤلاء ..

غير أن الانصاف يدعونا كذلك الى أن نقدر الجهد الذى بذله شعراء المدرسة الجديدة حتى وصلوا بالقصيدة الى الصورة الحالية . أما فيما يختص بالقصيدة الطويلة فان جهدهم فيها يدعو الى مزيد من التقدير والاعجاب ، فقد تطورت على أيديهم خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة — كما سبق أن قلنا — حتى وصلت الى مستوى رفيع من النضج والاكتمال ..

فى قصيدة « الملك لك » لصلاح عبد الصبور (وقد كتبت عام ١٩٥٣) بداية طيبة فى طريق القصيدة الطويلة بمفهومها الذى سبق أن شرحناه ، وهى وان لم تكن من حيث الطول الحرفى طويلة فان معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة ، وأعنى بذلك المعمارية الدرامية ..

لكن القصيدة الطويلة فى السنوات الأخيرة وان ظلت معماريتها درامية قد ازدادت تركيبا وتعقيدا ، حتى صارت الفكرة نفسها التى تمثل عصب القصيدة وتكمن خلف مواقفها وأجزائها المختلفة فكرة بالغة التركيب والتعقيد فى ذاتها ، لأنها هى ذاتها فكرة ذات طبيعة درامية

وعلى ذلك فانه بعد أن كانت تسيطر على القصيدة فكرة واحدة مفردة وبسيطة اذا بنا نجد هذه الفكرة فى القصيدة الحالية قد تحللت بدورها الى

عناصر فكرية متجاذبة ومتصارعة ومتكاملة فى الوقت نفسه . وهذه العناصر الفكرية تنتشر فى أجزاء القصيدة المختلفة محدثة بينها تجاوبا يبدو مرة فى شكل تنافر وتعارض ومرة فى شكل تقارب وتساند ..

البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون فى معماريتها من المعمارية الحلزونية فى القصيدة القصيرة ، مع فارق جوهرى بطبيعة الحال ، يتمثل فى هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة ، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة ..

ونود الآن أن نعرض لنموذج تتمثل فيه معمارية القصيدة الطويلة المعاصرة . وليكن نموذجنا قصيدة « الظل والصليب » لصلاح عبد الصبور من ديوانه « أقول لكم » ..

تتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع مرقمة (وأعود هنا فأنبه الى أنه ينبغى ألا نلقى بالا الى ترقيم الشاعر لفقرات قصيدته ؛ فليس ترقيم الفقرات ما يجعل القصيدة طويلة . وقد سبق أن عرضنا لقصيدة مرقمة الفقرات ولكنها مع ذلك تمثل القصيدة القصيرة) ..

يبدأ المقطع الأول منها بتجريدات تمثل خلاصات لتجارب شعورية متجانسة . وهذه التجريدات تبرز أمامنا بوصفها حقائق كلية بمقدار ما هى انعكاس لواقع الحياة التى نعيشها . فالتجريد هنا ليس رؤية غائمة ، كما هو الحال — كما سبق أن رأينا — فى مستهل القصيدة القصيرة ، ولكنه رؤية مفرطة فى الوضوح والحسم ، بل هى أقرب ما تكون الى التقرير

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين اليتى رجل ...

سأم
لا عمق للألم
لانه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لانهم لا يحملون الوزر الا لحظة ، ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم الى القدم ... الخ

هذه الدفقة الأولى من المقطع الأول لم يظهر فيها صوت الشاعر ، أو لم يظهر فيها أى تخصيص للتجربة ، وكأنها « البرولوج » الذى يصور فيه الشاعر المهاد الفكرى للقصيدة كلها ..

السأم اذن هو الاطار العام للحياة ، والانسان ــ أو الشاعر ــ ليس الا واحدا ممن يمارسون الحياة داخل هذا الاطار . ومن هنا نجد صوت الشاعر نفسه يرتفع فى الفقرة الثانية من هذا المقطع منتهيا الى أنه يعيش الحياة ، لا هو حى ولا هو ميت :

أنا الذى أحيا بلا ظل ... بلا صليب

ثم يمضى فيصور لنا الصراع بين الظل والصليب ، أو بين الحياة والموت، منتهيا ، فى الفقرة الثالثة والاخيرة من هذا المقطع الى أن :

انسان هذا العصر سيد الحياة
لانه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم .

وربما جاز لنا هنا أن نستخلص الموقف الفكرى أو الفكرة المسيطرة على هذا المقطع ، وهى أن الدافع الكامن وراء مزاولة الحياة فى قوة هو نفس

الدافع الكامن وراء الاستسلام للموت . فالتبرم الى الحياة يدفع اليه السأم ، والتخلص من الحياة يدفع اليه السأم نفسه . الحياة والموت ليسا الا وجهين لتجربة واحدة ، هى تجربة السأم . السأم هو الحقيقة ، فى ضوئه نستطيع أن ندرك معنى الحياة والموت على السواء ..

هذه هى الفكرة التى يمكن استخلاصها من هذا المقطع ، وفى ظنى أننا لا نفتات على النص فى شيء ..

فاذا انتقلنا الى المقطع الثانى من القصيدة وجدناه مقطعا قصيرا من فقرة واحدة يقول فيها الشاعر

قلتم لى : لا تدسس أنفك فيما يعنى جارك
لكنى أسألكم أن تعطونى أنفى
وجهى فى مرآتى مجدوع الأنف

هل يعكس هذا المقطع نفس الفكرة ، أو على الاقل جانبا منها ؟ هل هو تصوير لها ؟ ينبغى أن نلتفت أولا الى هذا الجوار الماثل فى هذا المقطع . الشاعر يتحدث هنا الى أولئك الذين يطلبون منه أن يهتم بنفسه وحدها وألا يتجسس على الآخرين . فهل حدث هذا التجسس حقا ؟ أجل ، ألم تكن فكرته التى أبرزها فى المقطع الأول ذات طابع شمولى ؟ ألم يتحدث فيها عن « انسان هذا العصر » ، عن الانسان المطلق فى هذا العصر . ألم يقرر أن هذا الانسان يعيش الحياة ويزنى بها ويموتها مدفوعا بالسأم ؟ قد تكون هذه الحقيقة مرتبطة بتجربته الخاصة ، وهى من غير شك كذلك ، ولكنه أضفى عليها طابع التعميم ، أو قل انه فضح بها الآخرين . أليس هذا تجسسا عليهم ؟ .

انهم يطلبون منه أن ينصرف الى حاله وأن يتركهم فى هدوء . فهل تركوه هم فى هدوء ؟ ألم يستنزفوا كل طاقة ؟ ألم يجدعوا أنفه ؟

— انه لم يكن يدس أنفه فى شئون الآخرين الا سأما . انه لا يصنع هذا المحظور الممنوع الا سأما . انه — كغيره من الآخرين — « يزنى بها سأما » . هذه هى العلاقة الفكرية التى تربط هذا المقطع بالمقطع الأول . ولنتذكر فى هذا السياق — تأكيدا لفكرتنا — دلالة الأنف على الجنس فى التصور الشعبى ..

وهو اذ ينظر فى المرآة يجد « أنفه » مجدوعا ، يجد نفسه قد وصل الى المرحلة التى يفقد فيها الانسان ايجابيته ، وهى مرحلة تتولد كذلك من السأم ..

واذن فقد أضاف هذا المقطع بعدا جديداً للفكرة الأولى . فاذا كان الانسان يعيش الحياة ويموتها سأما فانه كذلك يزنى بها ولا يزنى بها سأما كذلك ..

هذا المقطع اذن ، وان بدا للوهلة الأولى أنه بعيد عن فكرة المقطع الأول ، هو شديد التعلق بهذه الفكرة ، لأنه — كما رأينا — استكمال لأحد وجوهها ..

ثم يأتى المقطع الثالث فاذا هو تحليقة جديدة فى أفق الموقف نفسه أو الفكرة نفسها . ففى هذا المقطع نجد الملاح ، قد استبدت به حالة من الجنون ، يدعو اله النقمة مرة واله النعمة أخرى ويتشبث بالمجداف والسكان ، أوقل يتشبث بالحياة حتى يحقق وجوده . لقد حقق هذاالوجود من قبل على الوسادة « التى لوى عليها فخذ زوجه ، أولدها محمدا وأحمدا وسيدا وخضرة البكر » . وانه ليدعو اله النعمة « أن يرعاه حتى يقضى

الصلاة ، حتى يؤتى الزكاة ، حتى ينحر القربان ، حتى يبتنى بحر ماله كنيسة ومسجدا وخان .. » للفقراء التاعسين ..

والملاح هنا هو الانسان فى رحلة الحياة . وانسان العصر ، مدفوعا بالسأم ، يلوى فخذ زوجه ويولدها البنين والبنات ، لكن هذا العمل لا يذهب بالسأم : فهو ما يكاد ينتهى حتى يزداد السأم حدة ، وحتى يتراءى المصير المروع ، الموت . وانه ليحاول عندئذ أن يحقق وجوده من خلال الآخرين ، من خلال العمل الخير الذى يستهدف به مصالح الفقراء التاعسين، فهو يؤتى الزكاة ويبتنى المأوى ودور العبادة لهم . وليس هذا الا وجها آخر لقتل السأم ، ولكنه ما زال فى بعده النفسى تعبيرا مقنعا عنه ..

لقد قلنا اننا نستكشف فى هذا المقطع أفقا جديدا للفكرة نفسها ، ويمكننا الآن أن نبلوره على الوجه التالى . لقد رأينا فى المقطعين السابقين أن انهماك الفرد فى اللذة الشخصية وكذلك انصرافه عنها انما هما سلوكان للفرد يدفعه اليهما دافع واحد هو السأم . وهنا نرى أن انهماك الفرد فى تحقيق وجوده ، سواء عن طريق تحقيق اللذة أو المنفعة الشخصية ، أو عن طريق تحقيق المصلحة الجماعية ، انما يستخفى وراءه نفس الدافع ..

ولكن ماذا حدث للملاح أو للانسان ؟ :

ملاحنا هوى الى قاع السفين واستكان
وجاش بالبكا بلا دمع ... بلا لسان
ملاحنا مات قبيل الموت ...

ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

وفى ثنايا هذا المقطع نجد مقارنة عابرة بين الملاح والشاعر . فقد اشرفت بهما المركب على جبال الملح والقصدير ، على المنطقة المحظورة ، حيث يكون الهلاك . وعند ذاك يصيح الملاح :

وانكبتا ... ندنو من المحظور ؛ لن يفلتنا المحظور

أما الشاعر نفسه فيصيح :

وافرحا ... نعيش فى مشارف المحظور (١)

فهنا انسان يرتعد أمام « المحظور » وآخر يبتهج به . أحدهما لا يريد أن « يدس أنفه » فيما لا يعنيه ؛ والآخر يقدم على ذلك . أولهما يصنع ذلك سأما ؛ وعزوفا عن الرغبة فى الانتصار (أى التحقيق الايجابى للوجود) وعن الهزيمة (أى التحقيق السلبى للوجود) ؛ وأما الآخر فيتقدم (مدفوعا بالسأم نفسه) لقتل السأم . ان المصير واحد ، وهو الموت . وقد مات الملاح « قبيل الموت »، أما الشاعر فقد كانت بهجته بمشارفة المحظور نابعة لا من الاستمتاع بالمحظور ذاته ولكن من الفرصة التى أتيح له فيها أن يمد « ظله » على الارض ، بأن ينهض مرة على قدميه . (فالظل لا يكون الا مع النهوض) .ان فى مباشرة المحظور كسرا لروتينية الوجود الخالى من المفاجأة ، وروتينية العقل والتدبر :

نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير

مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير .

---

(١) يذكرنا هذا الموقف بالمعنى الشمولى فى قول « كولردج » :

No one can leap over his shadow, but poets leap over death.

ثم يأتي المقطع الرابع والأخير . ولعلنا نتذكر التقرير الذى بدأ به المقطع الأول (هذا زمان [1] السأم) بمجرد أن نقرأ السطر الأول من هذا المقطع الأخير ، حيث يقول :

هذا زمن الحق الضائع

وهذا الحق الضائع أو الحقيقة الضائعة ، تتمثل فى أن هذا الزمان :

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

فقد اختلط كل شيء بكل شيء ، وتداخلت الأطراف بعضها فى بعض حتى صار من المتعذر افراد حقيقة واحدة متميزة من وسط هذا التداخل والتشابك حتى وان كانت هذه الحقيقة شديدة المساس بالفرد المعين . فالمقتول نفسه لا يعرف من قاتله الحقيقى ، ومتى كان هذا القتل ، قد يكون الانسان هو قاتل نفسه ، وقد يكون الآخرون هم القتلة ، من يدرى ؟ .

اننا نعيش عصرا خارج الزمن ، اختل فيه نظام القيم والمعايير ، وما كان البدائى يقيمه فى العصور الأولى من تفسير أسطورى لتشابك الحياة وتعقدها ، ممثلا ذلك فى حيوان له رأس انسان مرة ، وانسان له رأس حيوان أخرى — قد صار واقعا حيا وملموسا فى هذا العصر

فرءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس

وهذه الصورة الواقعية تذكرنا على الفور بأبى الهول ، حيث يستقر رأس الانسان على جسم الحيوان ، وبالاله « توت » ، حيث يستقر رأس

---

(1) يتناسب ومنهج الدكتور محمد النويهى فى دراسة الشعر ملاحظة التوافق بين استخدام الشاعر لكلمة « زمان » بما فيها من مد مع « السأم » ، فى حين يتوافق استخدام كلمة « زمن » مع كلمة « الحق » بما فيها من قطع وحسم .

حيواني على جسم آدمي . ومن الطريف أن نلاحظ أن تركيبة الجسم الحيواني ذي الرأس الانساني ترتبط بالشر ، في حين ترتبط التركيبة الأخرى بالخير . وليس أدل في التمثيل على تداخل الخير والشر من هاتين الصورتين . وحين يتداخل الخير والشر تضيع الحقيقة . وهما متداخلان في الانسان نفسه ، وأخرى به أن يعرف نفسه أولا — كما قال الحكيم القديم ..

وليس الشر والخير قيمتين مطلقتين في هذا السياق ، فزمن الحق الضائع هو نفسه زمان السأم . ومن ثم نعود الى الفكرة الأولى فنجد أن ذلك التداخل بين الشر والخير في بنية الانسان ليس الا انعكاسا لتداخل الحياة والموت فيه ، لتلازم الظل والصليب ..

وهكذا تترابط مقاطع القصيدة — التي قد تبدو لنا عند الوهلة الأولى غير مرتبطة — من خلال موقف فكرى موحد . لقد بدت لنا هذه المقاطع شعبا مختلفة ومتباعدة ، وانها لكذلك ، ولكنها في الوقت نفسه تنتمي الى واد واحد . انها كالتنويعات المختلفة في العمل الموسيقى المركب على جملة موسيقية أساسية ..

والواقع أن القصيدة الطويلة تتطور الآن تطورا ملحوظا ، فتزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت القصيدة موقفا فكريا غاية في التعميم والشمول ، وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه . صارت القصيدة عنوانا عاما يضم مجموعة من القصائد ، حيث تستقل كل قصيدة بعنوان خاص [1] ، وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة

---

(١) انظر من أمثلة ذلك قصيدة « أقول لكم » لصلاح عبد الصبور ، وقصيدة « نداء البحر » ليوسف الخال ..

والمتميزة [1] ، وازدادت تركيبا وتعقيدا وافراطا فى الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعى [2] ، ولكنها مهما اختلفت أشكالها أو أطرها الخارجية فان معماريتها تظل هى معمارية القصيدة الطويلة : الفكرة التى تنتظم الكل ، أو الوحدة التى تضم التنوع ..

---

(1) انظر قصيدة « الذى يأتى ولا يأتى » للبياتى

(2) انظر قصيدة « أقاليم الليل والنهار » لأدونيس ..

الفصل الخامس

النزعة الدرامية

هناك عبارة شائعة قال بها الناقد الانجليزى المشهور والتر بيتر نقلا عن الفيلسوف الألمانى الأشهر شوبنهور تقول ان كل ضروب الفن تصبو الى الوصول الى مستوى التعبير الموسيقى . وفحوى هذه الدعوى أن فن الموسيقى يلخص كل الامكانيات التعبيرية التى تتحقق فى الأشكال الفنية المختلفة .

وليس هدفنا الآن أن نمحص هذه الدعوى ، وانما نود بالمثل أن نذهب مذهبا آخر فى مقارنة الأشكال الأدبية القولية فحسب بعضها ببعض لنقرر أى هذه الأشكال الأدبية يمثل المطمح الذى تصبو الأشكال الأخرى الى الوصول اليه ، مثلما تصبو أشكال التعبير الفنى على اطلاقها الى مستوى الموسيقى . فالقضية التى أحب أن أطرحها الآن يمكن صياغتها على النحو التالى : ان كل الأنواع الأدبية تصبو الى الوصول الى مستوى التعبير الدرامى . ففى حدود دراستى لهذه الأنواع الأدبية ومعاناتى لبعضها تبين لى أن التعبير الدرامى هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبى . وربما بدت هذه الدعوى جزافية للوهلة الأولى ، ولكن يكفى مبدئيا أن نتذكر أن الكاتب المسرحى الحق هو شاعر وقصاص فى الوقت نفسه فاذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية فى سائر الفنون فان العمل الأدبى الدرامى يلخص كذلك كل القيم التعبيرية فى سائر فنون القول

وكلنا نعرف ما الدراما ؛ فهى تعنى فى بساطة وايجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله . والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، وانما يأخذ دائما فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها فان تبادل الحركة بينها يخلق الشىء الموجب . ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات .

فاذا كانت الدراما تعنى الصراع فانها فى الوقت نفسه تعنى الحركة ؛ الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة الى وجه آخر للفكرة . فاذا كانت طبيعة بناء الحياة فى مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامى فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية فى كل جزئية من جزئيات هذا البناء ، أعنى مفردات الحياة ذاتها . فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية ، بل كل نظرة وكل كلمة ، هى بنية درامية مهما ضؤل حجمها ، وسواء التفتنا الى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت .

لنتذكر مثلا فى هذا الصدد أن فنا قوليا كفن القصة مثلا قد تطور فى خلال القرون الثلاثة الماضية حتى وصل فى عصرنا الحاضر الى ما نسميه — حين تصنف الفنون القصصية — بالقصة الدرامية . ولا شك أن القصة ذات الطابع الدرامى هى أرقى أشكال التعبير القصصى المعاصر . وذلك لأنها لم تعد مجرد قطاع طولى فى الحياة ؛ بل صارت فى الوقت نفسه قطاعا عرضيا ، فتبرز فيها عندئذ السطوح والأعماق فى وقت واحد ؛ حيث تتحرك السطوح نحو الأعماق كما تبرز الأعماق على السطوح .

ولعل تطور الفن القصصى الى ما نسميه بالقصة الدرامية يعزز دعوانا

التى ادعيناها ، من أن كل فنون القول تصبو الى مستوى التعبير الدرامى وتتحرك من ثم نحوه .

ومن أبرز سمات التفكير الدرامى أنه تفكير موضوعى الى حد بعيد ، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا . ففى اطار التفكير الدرامى يدرك الانسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعى بعامة ، وانما هى دائما ومهما كان لها استقلالها ، ليست الا ذاتا مستمدة أولا من ذوات ، تعيش فى عالم موضوعى تتفاعل فيه مع ذوات أخرى . وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها الشاعر الألمانى العظيم جوته . فكيف يمكن — فى اطار هذا التفكير — أن يعبر الانسان تعبيرا ذاتيا صرفا عن ذات تربطها بالعالم الخارجى علاقات متبادلة ؟ ان الذات والموضوع معا ، وما بينهما من علاقات متبادلة ، هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور . وليس فى وسع الفنان الذى يدرك هذه الحقيقة الا أن يتمثل ما يحسبه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا فى اطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة .

ولعلنا الآن نكون قد اقتربنا من الحديث عن « درامية التفكير الشعرى » . ولسنا الآن فى حاجة الى جرأة كبيرة لكى نتحدث عن التفكير الشعرى أو اقحام الفكر على ميدان الشعر كما حدث بالنسبة للجيل الرائد من المجددين فى حياتنا الأدبية الحديثة ، أعنى العقاد ومدرسته ، التى كان عليها أن تجادل كثيرا فى علاقة التفكير بالشعر ؛ فقد صار من المسلم به الآن لدى الأكثرين أن الفكر ليس عنصرا غريبا تأباه طبيعة الشعر وترفضه ، لما يتميز به من خاصية موضوعية غالبا ، وانما صار التلاحم بين الشعور والتفكير هو المسلمة الأولى لكل عمل فنى ، سواء أكان شعرا أم سواه .

فاذا كان الشعور ترجمانا مباشرا عن الذات فان الفكر هو الاطار الموضوعى الذى يضم هذا الشعور [1] .

وكما تطورت القصة نحو القصة الدرامية فكذلك تطور الشعر من الغنائية الصرف الى « الغنائية الفكرية » ، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هى أولا وقبل كل شىء قصائد ذات طابع درامى من الطراز الأول . وكما تذكر القصة الدرامية عند تصنيف الأنواع القصصية فكذلك تذكر الـ ode ـــ أى القصيدة ذات الفكرة أو الموقف الفكرى ـــ عند تصنيف الأنواع الشعرية .

والى جانب خاصيتى الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامى هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هى خاصية التجسيد . فالتفكير الدرامى لا يأتلف ومنهج التجريد ، لأن الدراما ، أى الحركة ، لا تتمثل فى المعنى أو المغزى ، وانما هى تتمثل فيما قد يؤدى فيما بعد الى معنى ومغزى ، أعنى فى الوقائع المحسوسة التى تصنع نسيج الحياة . ومن ثم كان التفكير الشعرى تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء ، أى تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا .

ولعلنا نذكر هنا كيف أن هذا الطراز من التفكير الشعرى لم يكن مقبولا لدى عامة النقاد العرب القدامى ، وكيف كان موقفهم من بعض أشعار أبى تمام التى تبدو فيها على استحياء هذه الظاهرة ، مع أن أبا تمام لم ينسج القصيدة كلها على هذا الطراز ، بل كان أحيانا اذا وقع على

(١) من المناسب أن نتذكر هنا ما ذهب اليه اليوت من أن الشاعر كلما ازداد نضجا ازدادت قدرته على الخروج من اطار مشاعره الذاتية الى الاطار الموضوعى .

الفكرة المجردة فانه يصوغها فى اطارها التجريدى أولا ثم يحاول أن يجسمها فى صورة حسية .

ولكن الشعر العربى قد أخذ يتطور فى القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامى ولست أعنى بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقى مثلا ، فالمسرحية عمل درامى بالضرورة ، سواء أكتبت شعرا أم نثرا ، وانما أعنى تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد الى الغنائية الفكرية التى تتمثل فى القصيدة الدرامية

ولا شك أن تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها وعى الشعراء بهذه الحقائق ، سواء أكان ذلك نتيجة ثقافتهم العصرية أم ضرورة فرضتها عليهم طبيعة ظروف الحياة التى يعيشونها ، أم هذا وذاك معا . فمهما يكن الحافز الذى دفع شعراء الموجة الجديدة الى اصطناع التعبير الدرامى فى شعرهم لا يخطىء أحد — حين يتأمل أشعارهم — أن يدرك ميزات درامية واضحة يخطئها اذا هو تأمل معظم الشعر العربى التقليدى . سوف يدرك مع التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دائما الى الموقف الدرامى ، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التى ينسج منها هذه العبارة ، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامى ، من حوار وحوار داخلى وسرد وما الى ذلك لكى يجسم التجربة الذاتية الصرف فى اطار موضوعى حسى وملموس .

فاذا قلنا ان الشعر العربى قد تطور فى التجربة الأخيرة تطورا حاسما فينبغى أن نتذكر أن الشاعر نفسه قد تطور . لقد تطور من حيث تكوينه الثقافى ، وتطور من حيث ادراكه لعمله ووعيه بأهمية هذا العمل وقيمته بالنسبة للحياة ، ولم تعد القصيدة التى يكتبها مجرد أداة لازجاء وقت

الفراغ أو تصوير للمشاعر والأحاسيس ، بل أصبحت القصيدة وحدة فى بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الانسانية فى سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية .

واذا كنا قد قررنا مجافاة المنهج الدرامى للنزعة التجريدية ، وأن البنية الدرامية تعتمد أساسا على التفصيلات الحية ، واذا كانت الموضوعية من أبرز سمات هذا المنهج ، فينبغى أن نحذر أنفسنا هنا من اختلاط هــذه المفهومات بحقيقة الفكرة الدرامية ، فالواقع أنه لا يكفى الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامى . ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة فى تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردى (القصصى) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامى . وانما تتوقف الخاصية الدرامية فى الشعر على مقدرة الشاعر فى الوقت نفسه عــلى اختيار ما هو جوهــرى (على الأقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية .

وقد كان من نتيجة عدم ادراك بعض الشعراء المعاصرين لهذه الحقيقة أن امتلأت بعض قصائدهم بتفصيلات للموقف كانت القصيدة فى غنى عنها ، وكان من نتيجة ذلك أن ضاع الجوهرى وسط ما هو نافلة ، وتمزقت تبعا لذلك الرؤية الشعرية ، وفقدت القصائد تأثيرها الدرامى المنشود .

ان الرؤية الشعرية هى العملية التى يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهرى من التفصيلات الحية التى تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة .

واذا كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفا فان هذه التفصيلات الحية هى المادة الموضوعية التى تتجسم خلالها الرؤية . فاذا كانت الدراما قائمة فى الحياة فان استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه ، لأنه هو الذى قد يستكشفها وقد تند عن استبصاره .

بين الذات والموضوع اذن تقع الدراما ، سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذات .

— وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامى فى عمل شعرى مالم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التى لا تتحقق الدراما بدونها ، وأعنى بذلك الانسان والصراع وتناقضات الحياة . فالانسان والصراع وتناقضات الحياة هى العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامى . فالانسان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا ، أى مع ذاته ، وأحيانا أخرى مع الآخر ، أى مع ذوات أخرى قد تكون ذواتاً علوية أو طبيعية أو انسانية أو أى نوع من الذوات التى يصطدم بها الانسان فى حياته . فان لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذى نتصوره ، وتجنب الانسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذى يذكى لهيب المعركة ، واكتفى بأن يسلط النظر وأن يتابع الأشياء والحياة فى دورانها ، عندئذ لا يخلو الأمر من أن تتفتح بصيرته فى سعيه الدائب لرصد الأشياء ومهم الحياة على التناقض الذى يتمثل سواء فى أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا . والانسان فى الحالتين ، حالتى الصراع ورصد المتناقضات ، يستطيع — اذا ما أوتى القدرة التعبيرية — أن يقدم الينا انتاجا دراميا من الطراز الأول . يستطيع أن يقيم بناء فلسفيا يفسر لنا فيه الحياة والأشياء تفسيرا خاصا . وهو تفسير له قيمته الخاصة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثل لها ، بل نستطيع أن نذهب أبعد من هذا ، الى أن ما يقدمه الينا فى انتاجه الأدبى على أنه تفسير للحياة ، أو كما قال كولريدج « نقد لها » ، ليس تفسيرا أو نقدا على الاطلاق ، وانما هو أقرب الى بناء الحياة منه الى ذلك التفسير أو النقد .

فتفسير الحياة يفترض منذ البداية أننا قد أصبحت قائمة أمامنا قياما عيانيا مكتملا ، وأننا نريد أن نحللها وننقد مفرداتها وجملها ، أو — بعبارة مبتذلة — أن نبرز فيها نواحي الجمال ونواحي القبح والحقيقة أن الشعراء لا يصنعون هذا تماما بل لا يصنعونه على الاطلاق ؛ لأن الحياة ليست ذلك الشيء الجاهز الذي يمكن أن نتملكه ، ولكنها تلك المفردات المتفرقة المختلفة التي نحاول أن نجمعها ، وأن نربط بعضها ببعض ؛ وأن نؤلف منها ذلك المخلوق الذي نسميه بعد ذلك الحياة . والشاعر الكبير يضني نفسه ويفني عمره في سبيل أن ينتهي آخر الأمر الى تكوين صورة كاملة ما أمكن للحياة . وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات ؛ أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة ، هو بمثابة المادة الهائلة التي يبني منها عمله الفني .

وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي انما هو بناء على مستويين ، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب ، بل نعاين كذلك — وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله — مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها . وهو عمل ينظر اليه في مجمله كما ينظر الى البناء الذي يقوم بعضه على بعض ، وترتبط أجزاؤه في احكام ودقة . وعلى هذا نستطيع أن ننظر الآن في دواوين لتتمثل صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقض ونستطيع أن ننظر في قصيدة واحدة لنتمثل فيها مفردة من مفردات ذلك الصراع أو التناقض ونحن في الحالتين نواجه ارادة فعالة ايجابية تعمل في صدق واخلاص في سبيل تشييد البناء .

* * *

ونود الآن أن نتناول بعض مقطوعات وقصائد من الشعر الجديد بالتحليل لكى تتمثل بصورة عملية كيف يتحقق الطابع الدرامى فى هذا الشعر ، واقفين فى ذلك عند كل العناصر الدرامية التى تتمثل فى هذا الشعر ، سواء ما تمثل منها فى الاطار الفنى أو فى المضمون الكلى .

فى مطلع قصيدة « أسير القراصنة » للشاعر بدر شاكر السياب نقرأ :

أجنحة فى دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دار
يسلمك المشرق
الى مغيب ماتت النار
فى ظله .. والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق

واذا نحن وقفنا نتأمل النسيج الفكرى لهذه المقطوعة من القصيدة برزت أمامنا الطبيعة الحوارية الداخلية التى تتحرك خلال الصورة فى مجملها . فمنذ البداية تطالعنا الطبيعة الخارجية بصورة توحى على أقل تقدير بدلالتين أساسيتين . أما الصورة ذاتها فهى صورة الأجنحة التى تخفق فى الدوحة . أما الدلالة الأولى فهى أن هناك الفين من الطير يتناغيان وتخفق أجنحتهما من السعادة . ألم يقل الشاعر انها أجنحة أربعة ؟ وأما الدلالة الثانية فهى أن هذين الالفين مطمئنان فى وكرهما الذى ابتنياه على غصون الدوحة ، ففى الدوحة مقرهما وبيتهما ووطنهما جميعا ، يعودان اليه بعد رحلات السعى من أجل الحياة طوال اليوم ، فيجدان فيه الطمأنينة والسعادة .

هذه هي الصورة الطبيعية التي تطالعنا في السطرين الأول والثاني من هذه المقطوعة . فاذا انتقلنا الى السطر الثالث وجدنا فيه صورة أخرى مقابلة للصورة الأولى . الصورة الأولى مشتقة من الطبيعه ، يدركها البصر ادراكا عيانيا فلا ينكر قيامها ، أما الصورة الثانية فنابعة من « ذات » الشاعر ، وهي شديدة المساس بذاته ، ولا تعتمد في تكوينها على أي عنصر طبيعي . فالتقابل بين الصورتين اذن من حيث تكوينهما واضح . وكذلك هناك تقابل بينهما من حيث الدلالة ؛ ففي الوقت الذي تحكي فيه الطبيعة عن الحب والاستقرار اذا بالذات تستشعر في صميمها نقيض ذلك (وأنت لا حب ولا دار) .

هذه الأسطر الثلاثة اذن يمكن أن نلخصها من حيث تركيبتها بطريقة تجريدية فيما نسميه « الحركة » و « الحركة المقابلة » . فهناك حركة خارجية ماثلة في الطبيعة ، وهناك حركة أخرى داخلية ماثلة في نفس الشاعر . قد ترجع الصورة الخارجية الى رؤية بصرية حقيقية أثارت في نفس الشاعر الصورة الشعورية الذاتية المقابلة . وقد تكون هذه الصورة العيانية مختلقة وان كانت ممكنة الوقوع . وفي أي من الحالين يدلنا التقابل بين الصورتين على منهج درامي واضح في « التفكير » الشعري

كان في وسع الشاعر — اذا كان كل غرضه هو مجرد التعبير عن مشاعره الخاصة — أن يقول مباشرة (بلا حب ولا وطن أعيش) ، أو كان في وسعه أن يكتفي بالسطر الثالث ، ولكنه عندئذ يظل غنائيا وتقريريا معا . ولا عيب في الغنائية ؛ فالتعبير عن المشاعر الذاتية أمر مفترض ومسلم به في الشعر الغنائي الذي تنتمي اليه القصيدة ، بل هو عنصر أساسي لا يمكن اغفاله ، ولكن الفرق واضح بين تأثير قول الشاعر (وأنت لا حب ولا دار) ،

الذى يعبر فيه عن شعوره ، اذا هو اكتفى بهذه العبارة ، وبين تأثير هذه العبارة فى السياق الدرامى الذى وردت فيه . فلا شك أن التقابل بين الصورتين الطبيعية والذاتية قد عمق من دلالة الشعور بضياع الحب والبعد عن الوطن الذى أراد الشاعر أن يعبر عنه .

ان الشاعر هنا لا يغلق نفسه على مشاعره فلا يستبصر الا بما يدور فيها ، ولكنه يتجاوز هذه العملية التى تمثل ذاته فى اطار أبعاد أخرى خارجية . وأرجو ألا يختلط هـذا بما يصنعه الشاعر أحيانا حين يضفى مشاعره على الطبيعة . فيجعل الحمام مثلا يهتف شجوا لأنه هو حزين ، أو يترنم طربا لأنه هو سعيد ، فهذا التجسيم للمشاعر الذاتية فى عناصر طبيعية ، على ما له من تأثير فنى بالغ ، يختلف كل الاختلاف عن منهج التفكير الشعرى الدرامى الذى نحن بصدده . شوقى مثلا يقول فى نونيته:

يا نائح الطلح أشـباه عـوادينا
نشجى لواديك ام نأسى لوادينـا

ماذا تقص علينـا غـير أن يدا
قصت جناحك جالت فى حواشينا

وتستمر هذه النغمة التى يجمع فيها الشاعر بين مأساته ومأساة الطائر المهيض . ولو شاء السياب أن يعبر عن وحدته وعن ضياع حبه وبعده عن وطنه بنفس المنهج لاختار طائرا واحدا غريبا (لا اثنين) . وجعـله مصابا فى رجليه أو جناحيه فلا يقوى على الحركة (كما كان الشاعر نفسه ، رحمه الله) ، وعندئذ يكون قد جسم مشاعره الأسيانة من خلال هـذا الطائر . ولكنه لم يصنع هذا ، فقد عبر عن كل تلك المشاعر دون أن يفرضها على الطبيعة . بل كان تعبيره عنها أوقع وأدل على عمقها فى نفسه وصدقها

من خلال المخالفة بينها وبين الطبيعة . أما لماذا يكون هذا المنهج فى الغالب أوقع فى النفس وأدل فيرجع الى حقيقة أننا مهما زدنا اللون الأسود سوادا فلن نزيده ظهورا وتأثيرا ؛ فبدل أن يكون الشاعر وحده هو الحزين يكون هناك اثنان يتفقان فى الحزن هنا الشاعر نفسه والطائر . ولكننا بمجرد أن نضع الأبيض بجانب الأسود ، أى بمجرد أن نرى الوجه والوجه المقابل ، فاننا نزداد احساسا بالوجهين معا . وهذا ما صنعه السياب ؛ فقد كانت الصورة الأولى مليئة بكل ما هو سليب فى الصورة الثانية . الحب الماثل بين الألفين ، والسعادة المرفرفة عليهما ، والموطن المطمئن بهما كلها عناصر ايجابية ماثلة فى الطبيعة ، أى فى الصورة الخارجية ، وهى فى الوقت نفسه مفقودة بالنسبة للذات ، أى تفتقر اليها الصورة الداخلية . ويزيد من عمق دلالة هذا التخالف أن الصورتين المتخالفتين يضمهما اطار واحد ؛ فالالفان السعيدان بالحب فى عشهما ، والشاعر الذى افتقد الحب والوطن ، هم جميعا عناصر لوحة واحدة ، ولا يمكن عندئذ النظر الى بعض هذه العناصر منفصلا عن بقية العناصر . هناك تلازم زمنى (تزامن) بين هذه العناصر المتخالفة ، يفرض بالضرورة قيام علاقات بين هذه العناصر ، فاذا ببعضها ينعكس على بعض فيزيد تعبيريته نصاعة وعمقا ولو لم تجتمع هاتان الصورتان الجزئيتان فى اطار واحد لهبطت قوتهما التعبيرية فلو تحدث الشاعر عن الالفين وحدهما ، أو عن نفسه وحدها ، لكانت عبارته عندئذ مجرد تقرير لمعنى عادى . لكنه بجمعه — على النحو الذى بينا — بين الصورتين العاديتين فى ذاتهما داخل اطار واحد ، استطاع أن يستكشف شيئا جديدا له خصوصيته وله — من ثم — طرافته انه يثير على أقل تقدير هذا التساؤل : هذا التقابل فى الموقف الجزئى الصغير بين الالفين فى عشهما من الدوحة وبين الشاعر ألا يدل على تقابل أعم بين عالم الوجدان

وعالم الطبيعة ، بين « الذات » و « الموضوع » ؟ ولم يكن مثل هـذا التساؤل ليثور فى نفوسنا لو لم تكن تركيبة المشهد درامية فى أساسها .

وينبغى أن ننبه هنا الى أن الشاعر لا يعمد عمدا لأن يكون شعره ذا نزعة درامية أو الى أن يجعل عبارته درامية ؛ فالعمد فى مثل هذه الحال خليق أن يقتل الشعر والتعبير معا ، وانما تكون للشعر وللتعبير هـذه الخاصة الدرامية لأن الدافع الأول الى الكتابة يحمل فى ثناياه بذورا درامية ، ولأن منطق الشاعر النفسى بعامة — اذا جاز هذا التعبير — مركب تركيبا دراميا ، بل لعلنى لا أبعد فى القـول اذا ذهبت الى أن اللغة ذاتها ، أو — بتعبير أدق — تصور الشـاعر للغة كما هى مستقرة فى ذهنه ، تصور درامى .

واذا نحن مضينا نقرأ بقية مقطوعة السياب استطعنا أن نستكشف كذلك كيف تكون لغة الشاعر ذاتها درامية ، فضلا عن كون المشهـد دراميا . لنقرأ قوله :

يسلمك المشرق
الى مغيب ماتت النار
فى ظله ..

فقد تلفتنا منذ البداية هذه المقابلة بين المشرق والمغيب . ولو كانت المسألة مجرد تقابل فى الألفاظ ، أعنى لو كان مجرد تقابل الألفاظ هـو ما يصنع التعبير الدرامى ، لكان شعر الزخارف اللفظية دراميا من الطراز الأول . ألم يكن بيت الشعر يمتدح لأن الشاعر استطاع أن يجمع فيه بين أكبر عدد من المتقابلات ؟ ولكن حشد المتقابلات فى العبارة الشعرية لا يصنع منها بالضرورة عبارة درامية . ذلك أن التقابل فى العبارة الشعرية الدرامية

ليس مجرد تقابل ألفاظ وانما هو — بصفة أساسية — تقابل أبعاد نفسية . فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الانسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي . انها المقابل الصغير لتلك الأجزاء الحقيقية من ذلك العالم . انها — بعبارة موجزة — متقابلات لفظية ذات رصيد نفسي ووجودي .

فاذا نحن سلمنا بهذه الحقيقة كان من الخطأ أن يتصور بعض الشعراء أنهم باستخدامهم الألفاظ المتقابلة في دلالتها المباشرة المرصودة انما يكتبون شعرا تتوافر فيه الخصائص الدرامية . فالألفاظ المتقابلة كثيرة ومعروفة للناس بدلالاتها ، منفصلة كل الانفصال عن مواقفهم الشعورية الخاصة .. وانما يصبح استخدام هذه الألفاظ استخداما دراميا عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية ، أي عندما ترتبط ارتباطا كليا بالموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر

ومن ثم فان مجرد التقابل اللفظي بين المشرق والمغيب في عبارة السياب ليس هو ما يجعل هذه العبارة درامية ؛ لأن المشرق والمغيب (أو المغرب) متقابلان لفظيان يستدعى أحدهما الآخر في الذهن بحكم تكويننا اللغوى ، دون أن يكون لهما في نفوسنا رصيد شعوري خاص . ولم يكن الأمر كذلك في حالة استخدام السياب لهاتين اللفظتين ؛ فلم تكن المسألة مجرد تداع ذهني ، وانما برز هذان اللفظان في عبارته لأن لهما عنده بعدا نفسيا خاصا . فالقصيدة ذاتها وان كتبت في البصرة في عام ١٩٦٣ يتصل المقطع الأول منها ، الذي نقف عنده الآن ، يتصل بمعاناة الشاعر من انتقاله بين الشرق ، حيث وطنه وأهله ، الى الغرب التماسا لشفاء العلة . ومن ثم كان الشرق والغرب طرفي هذه المعاناة ، هذه التجربة . فالشرق والغرب وجهان للحياة

متقابلان ، عاشهما الشاعر وعاناهما معاناة حقيقية ، ولم يعد وجودهما مجرد تقابل لفظي في ذهنه ، بل صار وجودهما جزءا حقيقيا حيا في نفسه .

على أن معرفتنا بحياة الشاعر نفسه هي التي ساعدتنا على تمثل البعد الحقيقي لاستخدامه هذين اللفظين المتقابلين في عبارته ؛ فهل يفقد التعبير دراميته لولم نكن على معرفة بحياة الشاعر ؟ لو أننا قرأنا العبارة كلها مرة أخرى لتبينا الخاصة الدرامية فيها دون حاجة الى تلك المعرفة ، مما يؤكد لنا أن القيمة الدرامية تكمن في التعبير ذاته وليست قيمة خارجية . فقد قال الشاعر ان المشرق يسلمه الى مغيب « ماتت النار في ظله » . وعلينا الآن أن تتدبر أولا ما في عبارته « ماتت النار في ظله » من خصائص درامية ، ثم تتمثل بعد ذلك درامية العبارة كلها . فموت النار في الظل يتفجر درامية ، أولا في النار التي « تموت » ، من حيث ان النـــار « حركة » والموت « سكون » ؛ ثم في الموت الذي « يقع » في الظل ، بما يدل على انتهاء « حركة الموت » بدورها ـــ ولابد من استخدام هذا التعبير هنا ـــ الى « سكون » الظل . وهكذا تستحيل الحرارة ويستحيل التأجج الى همود وبرود . هذا هو المعنى الدرامي الذي تدل عليه عبارة « ماتت النار في ظله » . ونحن لم نستخرج منها هنا ـــ ولا يجوز لنا أن ندعى هذا ـــ أقصى بعد نفسي لها حتى لا نتهم باثقال العبارة ـــ كما يدعى السذج ـــ بما ليس فيها ، وانما نكتفي بهذه الدلالة لنمثل التأثير الدرامي الذي تعكسه على الجزء الرئيسي من العبارة ، أعني التقابل بين المشرق والمغيب . فاذا كان المشرق ـــ كما ذهبنا ـــ يمثل كيانا وجدانيا قائما في نفس الشاعر ؛ وأن الشاعر لم يستخدم هذا اللفظ الا للدلالة على هذا الكيان الوجداني ؛ فكيف يتفق هذا وهو لم يقل لنا كلمة واحدة تشير الى « وقع » هـــذا المشرق في وجدانه ؟

هنا ينبغى أن نعود فنتذكر المنهج الدرامى الذى تحقق فى المشهد الأول من المقطوعة ؛ فقد رأينا أن حديث الشاعر عن نفسه فى السطر الثالث كان تقريريا مباشرا ، فى حين أنه أشبع الحديث عن الالفين ؛ كما رأينا كيف انعكس أحد الوجهين على الآخر (وهو ما يمثل حركة التفكير الدرامى) فاذا بنا ندرك أن كل ما هو موجب فى الصورة الطبيعية كان سلبا فى الصورة الذاتية . وبنفس هذا المنهج تتحقق الخاصة الدرامية فى العبارة الأخيرة ؛ فالشاعر لم يقل شيئا قط عن المشرق ؛ ولكنه قال كل شىء عن المغرب (على الأقل من منظوره الشعورى الخاص) .. فاذا كانت تجربة المغرب فى نفس الشاعر قد ولدت معانى الهمود والموت والظلام فان تجربة المشرق عندئذ تكون هى الحركة والحياة والتوهج . شىء لم يقله الشاعر حتما قولا صريحا ، وما كان فى حاجة لأن يقوله بعد أن قال كل ما فى نفسه عن « الوجه المقابل » . وتجلية أحد الوجهين المتقابلين فى التركيبة الدرامية هى فى الوقت نفسه تجلية للوجه الآخر . انك تزيد السواد قتامة من غير شك اذا أنت زدت البياض المقترن به نصاعة .

* * *

وفى وسعنا أن نحصى من عناصر التعبير الدرامى فى الشعر المعاصر عنصرين رئيسيين على أقل تقدير ، سوى ما سبق لنا بيانه فى الفقرة السابقة ..

الشكل الأول يتمثل فيما نسميه أسلوب الحوار (الديالوج) .

والشكل الثانى يتمثل فيما يسمى بالحوار الداخلى (المونولوج)

وسنبدأ الآن بالحديث عن الشكل الثانى ، لأن الشكل الأول من شأنه أن يسلمنا الى قضية كبيرة نرجو أن نوفيها حقها فيما بعد ، هى قضية شيوع الأسلوب الروائى فى شعرنا المعاصر

وعبارة « الحوار الداخلى » هى ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة بلا شك من ميدان الفن الروائى كذلك ، وبخاصة من ميدان الأدب المسرحى . فالحوار العادى — ببساطة — صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا فى مشهد واحد ، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف . وفى الحوار الداخلى يكون الصوتان لشخص واحد ، أحدهما هو صوته الخارجى العام ، أى صوته الذى يتوجه به الى الآخرين ، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر . وهذا الصوت الداخلى اذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير انما يضيف بعدا جديدا من جهة ، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى .

أما البعد الجديد فيتمثل فى لفتنا الى صوت آخر مقابل ، قد يكون الغرض منه اغراؤنا بما يقول هذا الصوت ، وقد يكون العكس ، أى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة واقناعنا بها . وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير بنفس الطريقة التى سبق شرحها فى الفقرة السابقة .

وأما الحركة الذهنية فتتمثل فى العملية الدرامية نفسها ، أى فى الوصول الى حالة الاقتناع عن طريق « المرور » من أحد وجوه الحقيقة الشعورية الى وجه آخر . فالواقع أنه ليس هناك شعور موحد صرف يعترى الانسان فلا يجد فى نفسه غيره ؛ لأن التجربة (والشاعر من أهل التجربة) علمت الانسان أن كل شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل . ومن ثم يستعصى على الانسان أن يفكر أو يشعر فى اتجاه واحد اذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة . وحين يمضى التفكير الشعرى فى اتجاه واحد نجد أنفسنا ازاء شعر لا نقبل عليه بحماسة وان كنا كذلك

لا نرفضه . وبهذه المناسبة أحب أن أقرر أن قدرا لا بأس به من شعرائنا الجدد أنفسهم لا يعون هذه الحقيقة ، وأننا نقرأ قصائدهم ثم اذا نحن سئلنا عنها قلنا لا نجد فيها شيئا . والسبب فى هذا راجع الى أنهم لا يتعمقون تجاربهم ، أعنى لا يرون الأبعاد المختلفة للتجربة التى يعبرون عنها ، فاذا هم يتحركون فى اتجاه واحد . فلا يقولون عندئذ الا ما قيل من قبل . أو ما يمكن أن يقال بلا معاناة شعرية ؛ وان صيغ فى قالب شعرى . انهم — بعبارة موجزة — يخفقون فى اثارتنا . لأنهم ينسون أننا فى عصر لم تعد السطوح الملساء فيه تستثيرنا لكثرة ما استثارتنا من قبل . لم تعد الأنوار وحدها تبهرنا ، ولم يعد الظلام وحده يخيفنا ، ولكن حين يجتمع النور والظلام يكون البهر ويكون الخوف

ولنقف الآن عند الجزء الأول من الفقرة الثانية من قصيدة « حلم ليلة فارغة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى لتتمثل صورة من صور الحوار الداخلى الذى يكسب الموقف المعبر عنه قيمة درامية تنجح فى اثارتنا يقول :

بالأمس طائر الغرام زارنى
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول ؟
جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقا ما أقول ؟
هنا وقف
دار على منازل الحى ، ودار وانعطف

تابعته ، كان فؤادى يرتجف
حتى وقف .

ـ فى هذه المقطوعة يتساءل الشاعر مرتين خلال حديثه عن زيارة طائر الغرام له بقوله . « أليس حقا ما أقول ؟ » . وكان فى وسع الشاعر أن يمضى فى تصوير طائر الغرام وزيارته له دون أن يتساءل مرتين هذا التساؤل . ولو أننا حذفنا الآن هذين السطرين من المقطوعة لما حدث فى السياق شىء ، ولاستقام الكلام . ولكن هذا ما قد يبدو لنا للوهلة الأولى ، لأننا فى هذه الحالة نكون قد نقلنا المقطوعة الى حالة «التسطيح» و «الاستواء». وسيستقيم الكلام حقا ، ولكنه سيحركنا فى اتجاد واحد ، شأن كثير من الشعر الذى نقرأ . ولكن الشاعر المخلص لتجربته لم يشأ أن يرفض بعض جوانبها حتى يحقق ذلك التسطيح والاستواء . وانما شاء أن يخلص لكل صوت استمع اليه ، وان يكن هذا الصوت صوته الداخلى الذى لا يسمعه غيره

ان حديث الشاعر هنا عن « زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر المبلل بالندى » قد جعله هو نفسه يضحك فى داخله ، يضحك من هذه الرؤية الساذجة التى قد تثير كذلك ضحك الآخرين أو تجعلهم على الأقل يتهاونون فى أمره ويستقبلون كلامه بفتور . وكأن [illegible] من داخله انطلق يقول له : « أو تزيف الرؤى أنت كذلك ؟ » . صو [illegible] لم نسمعه نحن ولكن الشاعر نفسه سمعه صارخا فى أذنيه ، ولم يكن فى وسعه أن يسكت عنه ، بل كان عليه أن يحاوره حتى يقنعه بأن هذه الرؤية الساذجة حقيقية وليست مزيفة ومن ثم سمعناه يقول : أليس حقا ما أقول ؟ ، وكأنه بذلك يترجم الصوت الداخلى المعترض قائلا : « لم يكن جناحه أخضر » ، أى أن الشاعر غير

صادق فيما يزخرف من ألوان . وعندئذ نجد الشاعر يعود ليؤكد صدق الرؤية بتكراره لنفس الجملة : « جناحه أخضر » .

وما يلبث الموقف أن يتكرر عندما يجترىء الشاعر على اضافة مزيد من الصفات لجناح ذلك الطائر . وكأنه يريد أن يقول : لم يكن جناحه أخضر فحسب ، بل كان كذلك مبللا بالندى ، عندئذ ينطلق الصوت الداخلى مرة أخرى معترضا على هذا التمادى فى تأكيد الرؤية الأولى باضافة عنصر جديد (الندى الذى يبلل جناح الطائر) ، ويترجم الشاعر هذا الاعتراض الداخلى حين يكرر سؤاله الاستنكارى : أليس حقا ما أقول ؟

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر أن يؤكد لنا جدية التجربة وصدقها بما اصطنعه مع نفسه من حوار . ومع أننا لم نسمع الا طرفا واحدا من طرفى هذا الحوار ، يتمثل فى الصوت الخارجى للشاعر نفسه ، الا أننا كنا بحيث نستنبط فى يسر ما يقوله الصوت الآخر ، الصوت الذى لم نسمعه

ان صوت الشاعر قد استطاع أن يحركنا ذهنيا ونفسيا فى الاتجاه المقابل ، فاذا به يستثير الصوت الداخلى المضمر فى نفوسنا ، الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ يحدثنا عن زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر له . لقد دار بخلده هو كذلك نفس الشىء الذى كان قد بدأ يدور بخلدنا ، وكان رائعا منه أنه وحد بين هذا الذى دار فى خلدنا والذى دار فى خلده ، فى سرية وخفاء عجيبين ، وذلك حين تساءل : أليس حقا ما أقول ؟ وهو بصياغته للسؤال على هذا النحو لم يشأ أن يجرحنا بكشفه الصريح عما كان قد أخذ يساورنا من شك ازاء حديثه الأول . ولو شاء ذلك لتساءل فى صراحة : أتقولون انه ليس حقا ما أقول ؟ ولكنه صاغ السؤال على النحو الذى صاغه به دون أن يقحمنا صراحة فى الموقف الذى كان قد أقحمنا

فيه فى سرية وخفاء ، ومن ثم لم يعد السؤال موجها من أحد سوى الشاعر نفسه ، سوى صوته الداخلى .

هذا الحوار الداخلى قد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة فى اتجاه واحد ؛ واكتفى من الواقعة بالاخبار عنها ، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة ازاءه خلال ذلك الحوار الداخلى قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا واقناعا . انك لا تقرأ هذه الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع اليه .

وفى وسع القارىء الآن أن يتأمل فى العوامل الخفية التى تجعله مشدودا الى كثير من قصائد الشعر الجديد ، متعاطفا معه ؛ فسوف يجد أسلوب الحوار الداخلى من أهم هذه العوامل .

أما أسلوب الحوار فيقوم أساسا على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين . ومألوف فى الشعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذى يرويه الشاعر فى قصيدته فيحكى به ما دار بينه وبين محبوبته (فى الأغلب الأعم) . هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرىء القيس فى العصر الجاهلى كما يتضح من معلقته .

أقول ان الشاعر القديم كان « يروى » الحوار . وذلك بطريقة : فقالت .. فقلت لها .. وهو حين يروى الحوار فانه يبتعد عن التجسيم الدرامى بمقدار ما يقترب من السرد القصصى . وحين التفت الشاعر المعاصر الى هذه الامكانية التعبيرية ؛ أعنى استخدام أسلوب الحوار فى القصيدة الغنائية ؛ لم ينتقل فجأة الى الشكل الدرامى الصرف للحوار ، أى لم يستغن تماما عن أسلوب رواية الحوار ، وان لم يتكىء عليه كل الاتكاء ،

شأن الشاعر القديم [1] . وشيئا فشيئا اختفت طريقة حكاية القول ، وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي .

ونود الآن أن نستوضح الضرورة الفنية التى دعت الشاعر الى استخدام هذا الأسلوب وتطويره فى القصيدة . والواقع أن شغف الشاعر بالتفكير والنظر الدرامى ، ثم رغبته فى الاخلاص للتجربة ، وحرصه على تجسيمها ، ربما كانت أهم العوامل التى دفعت الشاعر المعاصر الى استخدام هذا الأسلوب . فقد ثبت له أن التجربة ليست الا ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجى . وفى هذا العالم الخارجى شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة . وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير . وطبيعى أنه من الممكن استخلاص نتيجة — أى نتيجة — لما قد يدور بين الشخوص المختلفين من حوار ، وأنه فى وسع الشاعر أن يصل بنا الى هذه النتيجة مباشرة ، لكن المشهد نفسه . الذى تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه ، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيرا ، حتى عندما لا تتكشف لنا دلالته فى وضوح . فمن خلال التجاذب ، والتلاقى والتنافر بين الأصوات المتحاورة ، تتضح لنا أبعاد الموقف ، وتنطبع فى نفوسنا صورته . وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم فى القصيدة .

وطبيعى أن القصيدة لن تكون من أولها الى آخرها حوارا ، وانما يستغل الشاعر أسلوب الحوار فى جزء أو أجزاء منها ، يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريرى الى أصوات المشهد أنسب ،

---

(١) راجع قصيدة « قالت » من ديوان « أقول لكم » للشاعر صلاح عبد الصبور .

وأنه يوفر للقصيدة فى مجملها حيوية أكثر [1]

* * *

ومن الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى تجربة الشعر الجديدة الأسلوب القصصى . وهو أسلوب مألوف كذلك فى شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس . والمقصود بالقصة فى الشعر هو استخدام الشاعر الغنائى لبعض أدوات التعبير التى يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصى . والقصة أو القصص المستخدمة فى مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطويرا عصريا لما كان يسمى فى البلاغة القديمة بالتمثيل ، فقامت القصة لتؤدى فى القصيدة نفس الدور البلاغى الذى كان التمثيل يؤديه فى الشعر القديم .

فالقصة اذن حين تستخدم فى القصيدة انما تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها فى ذاتها . ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل .

غير أن هذه البداية الطيبة قد جرت الى نتيجة كان من الممكن أن تكون طيبة كذلك لولا .. ولا أحب أن أضيف بعد « لولا » مايسىء الى أحد ، كل ما فى الأمر أن القصيدة القصصية صارت تكتب الآن على أنها نوع أدبى متميز . صارت القصيدة كلها تحكى قصة ، هى بطبيعة الحال قصة خيالية أكثر منها واقعية ، ولكن ليس هذا عيبا ، فطبيعى أن يعتمد الشاعر على عنصر الخيال ، وقد يبنى من تجربة خيالية عملا فنيا كاملا . لا اعتراض

---

(١) راجع المقطع السادس من قصيدة « سفر الفقر والثورة » للشاعر عبد الوهاب البياتى .

اذن على هذا ، وانما الاعتراض على أن الأداء نفسه قد صار غير مقنع . واذا أنا بلورت هذه القضية قلت : أنحن نقرأ فى القصيدة القصصية شعرا أم قصة ؟ ودون أن نبعد فى التفكير نرى أن التسمية نفسها تحمل الجواب عن هذا السؤال . فبحكم أنها قصيدة لابد أن تكون شعرا ، وبحكم أنها قصصية لابد أن تنقل الينا قصة . فهى شعر وقصص فى آن واحد ، وبمقدار متساو

ولعل هذا الوصف يبين لنا أى خطورة يمكن أن تكون لمثل هذا العمل الذى يجمع فى آن واحد وبنسبة متوازنة بين فنية الشعر وفنية القصة لابد أن يكون هذا النوع على قدر كبير من الصعوبة ، ولا بد أن يتطلب شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص . لابد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن فى الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية . فليس يكفى اذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام ، فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يسردها علينا نثرا . وليس يكفى كذلك أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها فى أى مستوى من مستويات التعبير . لا بد اذن أن يجعلنى الشاعر فى كل لحظة وفى كل كلمة أحس بالشعر وفى الوقت نفسه أحس بالقصة . واضافة الشعر الى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد اثبات للقدرة على نظم الكلام ، وانما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية . فهى بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر ، وينعكس عليه فى الوقت نفسه .

لكن الشعراء وقد استخدموا العناصر القصصية فى البداية استخداما ناجحا أغرتهم الطريقة فانتقلوا ــ من حيث يدرون أو لا يدرون ــ الى كتابة

القصة الشعرية التى تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها . وعند ذاك صار من الصعب تقرير ما اذا كانت القصة المنظومة فى القصيدة مجرد وسيلة تعبيرية لا تقصد لذاتها وانما لايحاءاتها وتأثيرها الدرامي أم أنها قصة فى المقام الأول تتركز فيها أهميتها .

وأود هنا أن أسجل أن القصائد التى كانت تستخدم القصة بوصفها مجرد أداة تعبيرية موحية ومؤثرة قد اكتسبت فى الاطار الشعرى ذاته مزيدا من الخصب والثراء ارتفع بها من الناحية التعبيرية على القصائد التى خلت من التفصيلات . أما تلك القصائد التى جعلت للقصة أهمية فى ذاتها فقد بين لنا الاستقراء أنها هبطت من حيث هى « شعر » هبوطا لا مزيد عليه . لأنها لم تصل الى أن تكون قصة قصيرة ناجحة كالقصص القصيرة الناجحة ، ولم تبلغ مستوى الشعر الذى يقوم فيه التعبير والشكل بدور أساسى . وأذكر على سبيل المثال قصيدة للشاعر أحمد عبيدة بعنوان : «قصة الصياد» . والقصة تحكى عن خروج الصياد طلبا للرزق وقد ترك خلفه زوجه وأولاده الخمسة ينتظرون عودته وهم يتضورون جوعا وكلهم أمل فى أن يعود اليهم أبوهم بالطعام . لكن الصياد يلقى شباكه فتعود اليه بجثة نتنة تزكم ريحها أنفه ويعود الصياد الى أهله والكل معلق الأنفاس ، لكنه يقع بينهم لا يستطيع النطق ، ويكتفى بالاشارة الى حيث ترك الشباك . ويهرع الجميع الى الصيد الثمين الذى لم يستطع الأب حمله ، لكنهم بطبيعة الحال يصابون بخيبة الأمل عندما يرون الحقيقة

هذه هى القصة . وقد تكون فكرتها طيبة ، ولست أذكر الآن أين أتيح لى قراءة نفس القصة فى عمل شعرى اجنبى ، لكن المهم أن التعبير الشعرى فى هذه القصيدة يتهاوى أمام جودة الفكرة فى القصة فاذا بالتوازن المنشود

يختل ، واذا بنا نفقد العنصر المؤثر فى الشعر . ويكفى أن نقرأ مثلا من هذه القصيدة قول الشاعر :

الأم تمصمص شفتيها
والطفل ــ شقيق الفجر ــ يمصمص حلمتها
وامتزج برنة أعوال :
« الشبكة .. أين أبى .. الشبكه »
« السمكة .. أين أبى .. السمكه »
« فالجوع يقطع أحشائى »
«يفلق وتحت عظام الجمجمة »
« شقوا الأسماك عسى نلقى »
«خاتم الملك الأعظم » .. الخ

فبمثل هذه الركاكة فى التعبير والسذاجة فى الرؤية وفى التصوير لا يمكن أن يتحقق عمل شعرى قصصى ناجح .

وقبل ذلك نشر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه « مدينة بلا قلب » قصيدتين احداهما تحمل عنوان «قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » والثانية عنوانها « مذبحة القلعة » . والقصيدتان ــ كما هو واضح من العنوان ــ تعلن كلتاهما عن أن ها هنا قصة شعرية . وأذكر أننا يوم ناقشنا هذا الديوان فى البرنامج الثانى ، الدكتور لويس عوض وأنا ، اختلفنا حول تسمية هاتين القصيدتين . ونحن لم نختلف على التسمية من حيث هى ، ولكن على النمط الشعرى الذى تمثله هاتان القصيدتان . وكان الدكتور لويس عوض يرى أنهما تمثلان شعر البالاد ، وكنت ــ وما زلت ــ أخالفه فى ذلك . فأنا أرى فى ادراجهما فى هذا الباب نوعا من التسرع

فى الحكم ، وأيا ما كان فالرأى عندى أن الشاعر ، بخاصة فى قصيدته « قصة الأميرة .. الخ » لم يكن يهدف الى كتابة قصة شعرية على الاطلاق. وهذا يتضح لنا بناء على المبدأ الأول الذى يحدد لنا نوعية الشعر الذى أمامنا ، وهو اعتبار الموضوع وطريقة التناول .

ولا أحب أن أجور على موضوع القصيدة بشرحه ، ولكن اذا سمح لى بذلك فالقصيدة تشرح زيف العاطفة المصطنعة من جانب الأميرة ازاء العاديين من أبناء الشعب الكادح . حتى اذا ما وضعت هذه العاطفة على المحك بان زيفها . أما الفتى الذى يكلم المساء ، والذى لقى العطف منها أولا والتنكر ثانيا فهو ــ كما يقول الشاعر :

أنا وأنت ، والذين يحفرون تحت حائط سميك
لتصبح الحياة عش حب
به رغيف واحد وطفلة ضحوك .

والقصيدة بهذه المثابة تجربة خيالية صادرة عن موقف الشاعر الفكرى الخاص ، ملونة بمشاعره وعواطفه . وهذا الوصف وحده يخرج القصيدة من باب الشعر القصصى ليضعها فى اطارها الطبيعى ، الاطار الغنائى . وأعتقد أننا نحسن فهم هذه القصيدة لو أننا تعاملنا معها لا على أنها بالاد ، ولا على أنها من الشعر القصصى أصلا ، وانما على أنها قصيدة غنائية . وعند ذلك يكون وضع القصة ودورها فى القصيدة هو وضع « الصورة الدرامية » الفنية التفصيلية ودورها حين تستخدم فى الشعر بوصفها « بلاغة » جديدة . أما القصيدة الأخرى « مذبحة القلعة » فصحيح أن القصة تستغرقها من أولها الى آخرها ، وصحيح أنها تستغل عنصر السرد القصصى ، وربما كان كذلك فى نية الشاعر منذ البداية أن يكتب قصة شعرية حين فكر فى كتابتها .

ولكن المؤكد أنها دون السابقة بكثير من حيث قوة التعبير ، وهي وإن علت على « قصة الصياد » التي سبق أن تعرضنا لها إلا أنها تحمل العيب الأساسي ، وهو التضحية بالشعر في سبيل القصة .

وهكذا يتضح لنا أن الأسلوب القصصي قد يستخدم في بعض أجزاء القصيدة ليؤدي نفس الميزة الفنية التي يؤديها الحوار بنوعيه ، وهي تجسيم الرؤى والمشاهد من أجل احداث التأثير الدرامي . ومن ثم يمكننا أن نقول ان تجربة الشعر الجديدة قد أتاحت الفرصة أمام الشاعر لاستخدام طرز من الأساليب المستخدمة بصفة أساسية في فنون أدبية أخرى .

واذا كنا حتى الآن لم نتحدث الا عن العناصر الدرامية التي يستغلها الشاعر المعاصر ، تلك العناصر التي تتمثل في اللفظ وفي العبارة ثم في ظاهرة التجسيم الصوتي وفي استخدام الحوار بنوعيه ثم في خاصية السرد ، فقد آن الأوان لأن نتحدث عما يمكن أن نسميه « الدرامية الموضوعية » للقصيدة .

والدرامية الموضوعية ، أو ـ بعبارة أقل تركيزا ـ الدراما كما تتمثل في الموضوع الشعري ظاهرة تغلب على منهج التفكير الشعري العام لدى الشاعر المعاصر ، وتشخص منطقه الشعوري ازاء الحياة والأشياء . ومع أن عبارة « الدرامية الموضوعية » قد توحي الينا منذ اللحظة الأولى بخطورة الموضوعات الشعرية التي يتناولها الشاعر ، وهي في الأغلب لها هذه الصفة حقا ، فإنه ينبغي علينا ألا نجعل خطورة الموضوع نفسه هي الظاهرة التي تستحق الدراسة والتسجيل ، وانما « درامية الموضوع » ، أي تناول الموضوع تناولا دراميا ، كائنا ما كانت خطورة هذا الموضوع ، هو ما يعنينا في المقام الأول . فالواقع أن التناول الدرامي هو الذي يجعل

للموضوع خطورته ، أو هو ــ على أقل تقدير ، وفى كل حالة ــ يؤكد جديته .

وفى هذا السياق ينبغى أن نؤكد مفهوما عاما لموقف الشاعر المعاصر من الشعر ــ أو من نفسه ــ ومن الحياة بعامة . فالشاعر المعاصر ينظر الى شعره والى نفسه ــ بوصفه صوتا من أصوات هذا الوجود ، تلك الأصوات التى تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ ، فى الماضى والحاضر والمستقبل ، والتى تصنع بمجموعها سيمفونية الحياة . وهو من هذه الناحية يمثل حلقة من سلسلة التاريخ . لكن التاريخ الفكرى والروحى للانسان لا يمكن تمثله فى سلسلة من الحلقات ، تسلم الواحدة منها الى الآخرى ، فالواقع أن كل حلقات الماضى تعيش وتؤثر فى الحاضر ، ثم ان الحاضر يؤثر فى المستقبل بل يتأثر به كذلك . ألا يتأثر واقعنا الراهن كثيرا بخوفنا من المستقبل أو تفاؤلنا به ؟ ! فالأولى اذن أن نقول ان التاريخ الفكرى والروحى للانسان انما يتمثل فى شكل دوائر زنبركيه تتسع كل دائرة منها عن سابقتها حتى ليمكن تمثل الدوائر السابقة كلها فى اطار الدائرة الأخيرة . فالشاعر المعاصر اذن ليس حلقة فى سلسلة ممتدة ، وانما هو يمثل الدائرة التى تضم فى اطارها دوائر التراث الروحى والفكرى للانسان فى الماضى .

هذا المفهوم قد اهتدى اليه اليوت فى العشرينات من هذا القرن ، وأكده فى شعره . ومن يومها برز محور درامى من الطراز الأول ، كان أساسا لكثير من الأعمال الأدبية ، الشعرية وغير الشعرية ، هو محور « الانسان والزمان » . وقد يكون اهتداء الشاعر الى هذا المحور الدرامى نتيجة تأثره بنظرية فرويد فى التحليل النفسى ، أو نظرية ألكسندر الفلسفية فى الانسان

والزمان والألوهية ، أو بهما معا ، وقد يكون هذا الاهتداء شعريا صرفا ، أى استكشافا شعريا لنفس الحقيقة النفسية والفلسفية . ومهما يكن من أمر فقد تحددت منذئذ الخطوط العامة لقضية الشاعر مع شعره ومع الحياة ، فصار الشاعر أكثر وعيا بموقفه من الحياة ، وأصدق تصورا لهذا الموقف ، كما كان هذا الوعى وهذا التصور معا بمثابة السياج الذى يحمى الشاعر نفسه من الابتذال والسطحية والتفاهة .

واذا كان رواد التجديد الأوائل فى ميدان الشعر قد أكدوا لنا ـ نظريا الى حد بعيد وعمليا فى نطاق محدود ـ ضرورة جدية التجربة وصدق الشاعر مع نفسه ، فان الوعى الكامل والتصور الدقيق لموقف الشاعر من نفسه ومن الحياة لم يتمثلا ـ بصورة عملية صرف هذه المرة ـ الا فى تجربة التجديد الأخيرة . فقد أدرك شعراء هذه التجربة أن الحياة ليست الا درامة ممتدة عبر التاريخ ، طرفاها الانسان والزمان ، كما أدركوا ـ من خلال ذلك ـ أنهم ورثة المأثور الانسانى كله ، ورثة الحضارات بلا تفريق ولا تمييز ، ما دامت هذه الحضارات هى ثمار التجربة الانسانية الممتدة عبر التاريخ . ومن ثم عبر الشعر عن هذا المفهوم التاريخى للتجربة الانسانية ، حيث أراد الشعراء فى الوقت نفسه التعرف على موضعهم من الحياة واستجلاء ذواتهم . وقد كان طبيعيا ـ نتيجة احساسهم بالاطار التاريخى الذى يضم صوت كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التى سبقته ـ أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه ، والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا الا ايمانا منه ـ وتأكيدا من جهة أخرى ـ لوحدة التجربة الانسانية .

أما فيما يختص باحساس الانسان بضرورة استجلائه لذاته ولموقفه

فى اطار تلك الدرامة التاريخية الممتدة فان الشاعر يوسف الخال يعبر عن هذا الاحساس تعبيرا مركزا فى قصيدته Ecco Homo حيث يقول :

— أعلم أن الأمس بى حاضر
وأننى أب الزمان العتيد
وأن أيامى على ضيقها
تنال منى كل شىء جديد

* * *

أنا الذى يجتر عهد الأولى
تناحروا منذ ابتداء السنين
متى أعى نفسى فتجرى المنى
معقودة النصر على العالمين ؟

وفى وسع القارىء — حين يتأمل الفقرة الثانية من هذا الشعر — أن يدرك ثلاثة عناصر تكون الاطار التاريخى للتجربة الانسانية فى أى وقت من أوقاتها . فهناك أولا ارتباط الشاعر بمأثورات الماضى التى تدور وتدور فى نفسه (يجتر عهد الأولى ..) ، ثم هناك ثانيا محاولة وعى الشاعر بذاته وموضعه فى هذا الاطار (متى أعى نفسى) ، ثم هناك أخيرا — الى جانب الماضى والحاضر — استشراف للمستقبل ، لغاية السعى الانسانى كله ، وهى انتصار الانسان ، ومن الواضح كذلك أن هذه العناصر لا تشير الى التجربة الآنية بالنسبة للشاعر الا لأنه هو الذى يتحدث ، ومع ذلك فان التلاحم بين الماضى والحاضر والمستقبل فى هذه التجربة الآنية أوضح من أن يحتاج الى بيان . فتجربة الأولى تناحروا منذ ابتداء الزمن ، أى تجربة الانسان الماضى ، حية فى نفس الشاعر الآن ، بل انها لتزحم نفسه

حتى انه يحتاج لبـذل الجهد فى سبيل استكشافه لنفسه وسط هـذا الضجيج ، وسط أصوات الماضى التى تتجاوب أصداؤها فى نفسه . ولو وعى الشاعر نفسه الوعى الكامل لتحددت أمامه كل خيوط المستقبل ، ولو وعي كل انسان نفسه هذا الوعى لتحققت معجزة انتصار الانسان .

هذه التجربة وان كانت لها صفة الآنية بالنسبة للشاعر فانها فى الوقت نفسه تشير الى نفس التجربة الانسانية التى مر بها انسان عصر الذرة والصاروخ ، والتى سوف يمر بها انسان عصر ما بعد الذرة والصاروخ وفى قول الشاعر : الأولى « تناحروا » منذ ابتداء السنين اشارة الى ذلك . وهى اشارة مركزة تتضح تفصيلاتها فيما بعد فى القصيدة حيث يقول الشاعر :

أما رأيت الكون حين ارتمى
ضحية للسائل الأول :
من كان ، من أوشك ، من ياترى
أوجدنا ؟ أسئلة عكرت
صفاء من عاشوا على جهلهم
وكوّنوا الكون فما أن غدت
حياتهم موضوع آمالهم
حتى غدت حياتهم فى غد
أتعس منها حين لم يسألوا
فيوقظوا الأصنام فى المعبد .

هكذا كان التساؤل منذ اللحظة الأولى ، ومن ثم كان التناحر ، وهذا التساؤل القديم لم يكف حتى اليوم ، وما زال التناحر حوله قائما . وسوف

يظل هذا التساؤل وهذا التناحر ما بقى الانسان ، ما دام أمل الانتصار ذات يوم قائما .

اننا نتمثل فى هذه القصيدة بوضوح درامة الانسان الذى يحاول أن يعى ذاته وسط حشد الوقائع التاريخية التى تصنع فى مجموعها نسيج الحياة . ولكن ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون كل القصائد ذات الطابع الدرامى على هذا المستوى من التجريد . فاذا كانت هذه القصيدة تتناول الموقف الدرامى العام للانسان والحياة من جذوره فان قصائد أخرى كثيرة تكتفى بالوقوف عند ظواهر أو مواقف جزئية يكمن فى قرارها المعنى الدرامى ، وتكون مهمة الشاعر عندئذ لا التعبير عن الدرامة نفسها بل استكشاف هذه الدرامة . وربما كانت هذه الصورة الأخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعرى ، من حيث ان القصيدة عندئذ تعبر عن عملية الاستكشاف ذاتها ، أى عن المعاناة ، أكثر مما قد يتاح للشاعر فى الصورة الأولى ، أى حين يجرد التجربة من تفصيلاتها ويرتد بها الى النمط الأول والأساسى للدرامة . وسوف نقف بعد قليل عند احدى القصائد التى تمثل هذه الصورة الأخيرة . أما الآن فاننا نود الوقوف عند الشطر الثانى من قضية الموقف الدرامى للشاعر المعاصر ، وأعنى بذلك احساسه بأنه صوت ضمن سيمفونية من الأصوات التى تتجاوب عبر الزمن ، وعبر حدود المكان واللغة والجنس والحضارات بعامة .

لقد تمثلت هذه الظاهرة فى الشعر القديم على نطاق ضيق ، وربما على أساس آخر ، حين كان بعض الشعراء أحيانا يضمن قصيدته بيتا أو أكثر من قصيدة شاعر آخر . كان هذا قليلا ما يحدث ، وكان الملحوظ فيه أنه دليل على « ظرف الاشارة » و « حسن الالتفات » وما هو من هذا القبيل .

وفى الوقت نفسه كان مجال التضمين مقصورا على الشعر العربى وحده ؛ فكان الشاعر عندئذ يستمد من التراث العربى وحده ما يضمنه قصيدته .

كان هذا يحدث ، وظل يحدث بين الشعراء التقليديين حتى العصر الحديث . لكن الشاعر المعاصر الذى استقر فى وعيه أنه ثمرة الماضى كله ، بكل حضاراته ، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التى لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب — هذا الشاعر قد وجد فى أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة ، وتأكيدا لوحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى . وهو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فانه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحى والفكرى للانسان .

ومن ثم لم يلتزم الشاعر بالتضمين من لغة بعينها هى لغة الأم ، أو من تراث حضارى بعينه هو تراثه القومى ، وانما فتح نفسه ما استطاع لكل لغة ولكل تراث . حقا ان هذا قد اقتضاه ثقافة واسعة ومتنوعة ، الشىء الذى لم يكن حتما لظهور الشاعر التقليدى ، ولكن تثقيف الشاعر المعاصر لنفسه قد صار ضرورة وأمرا مسلما به فى الوقت نفسه . ومن ثم اتسع أفق رؤيته نتيجة لاتساع أفق ثقافته ، وامتدت تضميناته فبزغت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته ، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الانسانية .

وقد كان شاعرنا فى البداية يستمع الى هذه الأصوات الأجنبية فيجد فيها ما يأتلف وتجربته الخاصة ، ولكنه حين فكر فى أن يفسح لها مكانا من قصيدته لم تواته الشجاعة لأن يتركها تنطلق بلغتها الخاصة ، وانما لجأ الشاعر الى ترجمة الصوت الى اللغة العربية . حدث هذا منذ وقت مبكر نسبيا حين كتب الشاعر صلاح عبد الصبور قصيدته « الملك لك » . فهذا

العنوان . وهو فى الوقت نفسه سطر يتكرر فى القصيدة ، ليس الا الترجمة العربية لسطر من قصيدة « الرجال الجوف The hollow men » للشاعر الانجليزى اليوت ، يقول : Thine is the kingdom . وقد كان فى وسع الشاعر أن يترك صوت اليوت ينطق فى قصيدته بلغته الخاصة ، ولكن التجربة كما قلت كانت فى بدايتها ، وكان طبيعيا اذ ذاك أن يتحرج الشاعر من أن يصدم الذوق الشعرى صدمة عنيفة مفاجئة . لكن هذا الحرج زال مع الأيام ، حين أخذ ذوقنا الشعرى يتشكل شيئا فشيئا وفق المفاهيم العصرية ، ولم يجد شاعر مثل يوسف الخال حرجا فى أن يضع عناوين قصائد باللغة اللاتينية ، وذلك فى ديوانه «البئر المهجورة» الذى ظهر فى عام ١٩٥٨ ؛ ففى هذا الديوان قصيدتان عنوان احداهما Ecco Homo وعنوان الأخرى Momento Mori . وشأن يوسف الخال فى هذا شأن كثير من الشعراء الغربيين الذين يجعلون عنوان بعض قصائدهم باللغة اللاتينية ، لا بلغاتهم الخاصة . وهم بذلك يشيرون اشارة غير مباشرة الى أن التجربة التى تعبر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة ، وانما هى تجربة انسانية مشتركة وصادقة على المستوى الانسانى العام .

لكن الأمر لا يتوقف عند عنوان القصيدة ، سواء أكان مترجما عن كلام لشاعر آخر أم كان بلغة تشى بعالمية التجربة ، وانما تمتد التجربة الى ظهور الأصوات الأخرى صريحة بلغتها الخاصة داخل نسيج القصيدة . وقد نشرت منذ ما يقرب من عشرة أعوام ـــ وأرجو أن يسمح لى هنا بالحديث عن تجربتى الخاصة ـــ قصيدة بعنوان « الكل باطل » . وهى قصيدة طويلة أجتزىء منها هنا بما يبرز موضع الاستشهاد . قلت فيها :

وذات يوم كنت أصنع الكلام
وأنسج الألفاظ والأسماء فى قصيد

ويغتلي رأسي بنار معركة

معركة الألفاظ والأسماء :

– أنت حر ومسير

– كل شيء ثابت . . بل متغير

– وأنا . . أنت . . همو . . نحن . . عدم

– بل وجود راسخ منذ القدم

– والحياة ، اليوم ، أمس ، الموت . كان

– في غد يأيها الإنسان

« Le peure et le courage de vivre et de mourir
La morr ci difficile et ci facile . »

– الظلام ، النور ، ذا وهم ، حقيقة

– ضحلة معرفتي . جهل . عميقة

– نتنتي . يا أمن قلبي . يا هلاكي

– رحمة . يأيها الشيطان سحقا . يا ملاكي

– السماء ، الأرض ، الروح . الطبيعة

– قصة . يا ويل من يدرك معناها . بديعة

– يا تعيسا أنت في حضن السعادة

– يا سعيدا أنت في حضن التعاسة

– ابتهج ! ما أروع الأشياء في يوم الأسى !

– ابتئس إنما أبشع الأشياء في يوم تبدى مؤنسا

« Do what you will this world is a fiction
And is made up of contradiction . »

ففي هذا الجزء تتضح أكثر من عملية درامية في البداية إشارة إلى معركة الألفاظ والأسماء . تلك المعركة المحتدمة في النفس لكنني لم أكتف بهذه الإشارة ، وإنما شئت – فيما يبدو – أن أجسم تلك المعركة .

فانتقلت نتيجة لذلك من صوتى الخاص الى أصوات هذه المعركة الداخلية ، أجسمها كما هى . ومن ثم كان الانتقال من وزن الى وزن جديد ؛ لأن ذبذبات صوت الحكاية الأولى ليست هى ذبذبات تلك الأصوات . ثم هناك — وهذا ما يهمنا فى هذا المقام — صوتان غريبان ينطقان لغتين مختلفتين وينطلقان بين تلك الأصوات . ولعلنى لا أبعد اذا ذهبت الى أن القارئ فى وسعه أن يدرك أكثر من توافق بين تلك الأصوات والصوتين المقحمين عليهما ، وأعنى بذلك التوافق المعنوى والتوافق الموسيقى كذلك ..

والصوت الأجنبى الأول هو صوت الشاعر الفرنسى « بول ايلوار » ، أما الصوت الثانى فهو صوت الشاعر الانجليزى « وليم بليك » . ومعنى الصوت الأول هو : « الخوف والشجاعة فى مواجهة الحياة والموت . والموت بصعوبته البالغة ، وسهولته البالغة » . أما الصوت الثانى فمعناه : « اصنع ما تريد ، فهذا العالم قصة خيالية ، أساسها التناقض » .

ومن الواضح أن الصوت الأول لا يأمر بشىء ، بل لا يكاد يقرر شيئا ، وانما هو ينطلق من صميم الموضوع نفسه ، من الخوف من الحياة والموت والشجاعة فى مواجهتهما ، ومن الموت الذى يبدو شاقا للغاية ويسيرا للغاية ، أى من ذلك التناقض الكامن فى الحياة وفى التجربة الانسانية على السواء . وهذه الصياغة موافقة تماما لطبيعة الصياغة الواضحة فى الأسطر السابقة لكلام ايلوار واللاحقة له . انها من جوها الشعورى وطرازها التعبيرى .

ونفس الشىء يمكن ملاحظته بالنسبة لكلام بليك ، فقد سبقته دعوة الى الابتهاج فى يوم الأسى ، والابتئاس فى يوم الأنس . وكذلك كان كلام بليك دعوة — هى من منظورى الشخصى — تأكيد وتطوير فى الوقت نفسه لهذه الدعوة ، فهو يدعونا لأن نصنع ما نريد ، ولا نخشى من أن نتناقض فى ذلك مع أنفسنا ، فالعالم نفسه يقوم على أساس من التناقض .

هناك اذن أكثر من ظاهـرة درامية فى هذا الشـعر ، ولكن تداخل الأصوات المختلفة كان عاملا لا يمكن انكار قيمته فى تعميق التفكير الشعرى وافساح مجال الرؤية الشعرية فى الوقت نفسه .

ولا أحب أن أطيل أكثر من هذا فى تحليل هذا العنصر ، ولكننى فى الوقت نفسه لا أنتقل الى عنصر جديد قبل أن أشير الى قصيدة « بودلير » للشاعر صلاح عبد الصبور فى ديوانه المسمى « أحلام الفارس القديم » ففى هذه القصيدة صوت كان اليوت قد استعاره فى قصيدته The Waste Land من بودلير فاذا به يظهر مرة أخرى فى قصيدة للشاعر العربى عن بودلير نفسه . يقول صلاح عبد الصبور :

أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
يا عشيق البحار وخدن القسم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا

" Hypocrite lecteur
Mon semblable, mon frère."

ولا أظن أحدا يخطىء ادراك هذه الدائرة التى دارت فيها عباره بودلير حتى وجدنا الشاعر العربى يكلم بودلير بنفس كلماته . لقد قال بودلير هذين السطرين ذات يوم ، ولكنه فيما يبدو لم يكن ينطق بلسانه وحده ، بل كان ينطق بلسان انسان العصور الحديثة كلها . ومن ثم لم يكن غريبا أن يبرز صوته من خلال إليوت ثم من خلال صلاح عبد الصبور . فلئن

اختلفت مداخل التجربة التى أراد كل من الثلاثة التعبير عنها لقد اتحدت أبعاد رؤيتهم فكانت الكلمة الأخيرة للواحد منهم هى كلمة الآخرين .. يقولها بودلير . ثم يرددها بعده اليوت ، ثم يرتد بها الشاعر العربى الى بودلير ، يكلمه بها وهو فى الوقت نفسه يستمع اليها منه . لقد تحدث بودلير الى أخيه وشبيهه مزوق الكلام ، معنا بذلك فى تصويره لأزمة الشاعر فى موقفه من الحقيقة . كذلك كان شأن الشاعرين الآخرين عندما استعارا عبارته ورددها . فالمحنة واحدة ، ووحدة المحنة تخلق التعاطف .

* * *

ولعله قد آن الأوان لأن نقف عند قصيدة كاملة تتمثل درامية موضوعها بعد أن فرغنا من تحليل عناصر التعبير الشعرى الدرامى ، ثم بعد أن تعرضنا لبعض العناصر الموضوعية التى تعد خلفية أو أساسا لمنهج التفكير الدرامى بعامة . وقد كان من الواضح عند تعرضنا لهذه العناصر أننا نعاين دراميتها بصورة مباشرة ؛ فهى تمثل الموقف الدرامى العام للانسان والحياة من جذوره . أما الآن فنود التعرض لقصيدة لا توغل فى تجريد الدرامة الانسانية ، وانما تحاول أن تستكشفها فى الموقف الجزئى .

والواقع أننى فى حيرة لا أحسد عليها ؛ فعناء دراسة فكرة بعينها من خلال قصيدة لا يقاس بحال من الأحوال — فى موقفنا الآن — بعناء اختيار هذه القصيدة . وهو عناء لابد أن أصارح القارىء به ؛ لأننى أمر به عند اختيار أى نص شعرى فى هذه الدراسة . والعناء فى الاختيار لا يرجع الى ضآلة النماذج الشعرية المسعفة بل الى كثرتها . وقد حرصت — قدر المستطاع — أن أشتق معظم تفكيرى فى هذه الدراسة من النماذج الشعرية نفسها ، فاذا شئت أن أشرك القارىء معى فى تمثل الفكرة من خلال النص

الشعرى نفسه — وهذا حقه الذى أدين له به — كان علىّ أن أعرض له كل النماذج التى استقرأتها ، وهذا أمر غير ميسور ولا يمكن أن يسمح به الحيز . ومن ثم لابد من الاجتزاء بنموذج . فاذا أنا طالعت دواوين شعرنا الجديد وجدت عشرات القصائد التى تمثل فى وضوح طريقة الشاعر فى استكشاف الدرامة ، ولكننى لابد أن أختار قصيدة واحدة . من أى ديوان اذن ؟ ولمن من الشعراء ؟ هذا ما أرجو ألا يعلق أحد عليه أهمية خاصة ، لا صاحب القصيدة المختارة ، ولا أصحاب القصائد التى لم يقع عليها الاختيار ، ولا القراء أنفسهم ؛ فليس هناك أدنى نية فى هذه الدراسة للمفاضلة بين شعرائنا . كما أن النص المختار ليس بالضرورة هو أفضل النصوص .

والقصيدة التى نود الوقوف عندها الآن هى قصيدة « ليس لنا » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، من ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » . والقصيدة من أربعة مقاطع ، أرى من الأنسب أن نطالعها معا . يقول الشاعر .

اخضرت الأشجار

واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار

وجاءنا ريح من الصحراء حار

وعرت البنت ذراعها

فبصت العيون من تحت الجفون

وارتعشت أهدابها

ثم تراخت فى انكسار

* * *

كان المريض راقدا
يبكى على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت

* * *

كان المغنى ذائبا فى أغنية
تذاع دائما
وربما كان المغنى نائما
بينا تذاع
وربما كان المغنى هرما
لكنها تحكى عن انتظاره تحت المطر
تقول انه سيبقى عمره
ينتظر القمر

* * *

كان الطريق مشمسا ، الا مواطىء الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر
وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير
والناس موكب يسير صامتا بجانب الجدار
يضيقون العين فى وجه الهجير
وأقبلت سيارة تمشى على مهل
مذياعها ما زال يشتكى الهوى
أما أنا .. فكنت أشكو الجوع
فى مطلع الربيع .

ومن الواضح مبدئيا أن الشاعر هنا لم يقرر بطريقة مباشرة أن « الحياة قصة خيالية أساسها التناقض » كما صنع بليك مثلا ؛ وانما شاء أن يجسم لنا فى قصيدته هذا التناقض . ولهذا اختار مجموعة من المواقف الجزئية المشتقة مباشرة من الواقع المعاين أو من واقعه النفسى ، وعبر عنها التعبير المساوى دون بهرجة أو تزيد ، وترك هذه المواقف الحيوية نفسها تتكلم فتبرز التناقض . والفرق بين المنهجين ، منهج بليك ومنهج حجازى فى هذه القصيدة ، واضح ، ولكل منهما تأثيره ، كل ما فى الأمر أن منهج بليك قائم على كشف الحقيقة من خلال التلخيص والتعميم ، ومنهج حجازى قائم على استكشاف الحقيقة من خلال التجسيم والتخصيص . وقد يكون بليك بمنهجه هذا يمثل الشاعر العظيم لكن حجازى يمثل الشاعر الفنان . ان بليك — كما قلنا — « يكشف » عن الحقيقة ، فى حين أن حجازى « يستكشف » الحقيقة .

يبدأ المقطع الأول من القصيدة بصورة مشرقة بالأزهار والأشجار والخضرة والاحمرار ، انه الربيع قد أقدم ولا شك ؛ ففى الجو نفحة ريح حارة ، حركت فى دماء « البنت » الرغبة فكشفت عن ذراعيها كما حركت الطبيعة فأبرزت فتنتها . لكن العيون كليلة ، هناك ما يئودها عن النظر والاستمتاع ، فما تكاد تنظر حتى ترتعش أهدابها وتتراخى فى انكسار .

ما قيمة الجمال بغير العين التى تراه ؟ لا شىء

هذه حقيقة قررها « أفلوطين » منذ زمن بعيد ، لكننا نتمثلها هنا فى هذا المقطع من القصيدة مستخفية وراء هذا المشهد الحى الذى يصوره الشاعر . فلن يحس بالربيع انسان مرهق كليل . وقد يكون الربيع حقيقة يمكن لمسها ، ولكن لابد أن يكون الحس متأهبا لاستقبالها . ومن ثم يكون الربيع حقيقة « نسبية » ، شأن كل الحقائق .

فاذا انتقلنا الى المقطع الثانى وجدنا مشهدا صغيرا مركزا ولكنه كذلك مشهد حى فثم مريض يتعذب ، ورأس غصن ما يكاد يتسلل اليه من النافذة حتى ينفلت . انه البصيص الذى ما زال يربط هذا المريض بالحياة . الحياة خارج النافذة تتفجر فى الطبيعة ، لكن الانسان قعيد وراء القضبان ، بل مريض يتعذب . أليس هذا شأن الحياة ، اذ تجمع بين النقيضين فى اطار واحد ؟ !

والمغنى فى المقطع الثالث يذوب هياما ورقة ، اذ يغنى لمحبوبته ويحكى لها عن انتظاره لها تحت المطر . بهذا ينطلق المذياع فى كل حين . والمغنى الهيمان نائم ملء جفونه ، لم يعرف المطر ولا الانتظار تحته ، بل ربما كان شيخا هرما . انها صورة من صور التناقض بين الكلمة والواقع ، بين الألفاظ التى تدور بين الناس وتحركهم دون أن يكون لها رصيد من الحقيقة . وهل يمكن أن يكون هذا المغنى صادقا وان بدت كلماته صادقة ؟ !

أما المقطع الأخير فتطوير للمشهد السابق ، يستفيد فى الوقت نفسه من المشهدين الأولين . فقد ظهر الشاعر نفسه فى المشهد الأخير . ظهرت فى هذا المشهد دلائل مقدم الربيع ، ثم الحر اللافح ، والسيارة التى بها مذياع يذيع نفس الأغنية التى يشكو فيها المغنى حرقة الغرام . ولكن أنى للشاعر أن يتعاطف مع شىء من هذا كله ؟ وأنى له على التخصيص أن يتعاطف مع ذلك المغنى الهيمان وهو يشكو الجوع ؟ ومتى ؟ فى مطلع الربيع .

وقد يكون هذا الجوع جوعا حقيقيا أو جوعا عاطفيا ؛ فتوقيت هذا الجوع بمطلع الربيع يحتمل الوجهين . فكما أن مطلع الربيع اشارة الى مقدم الخير (كما فى المشهد الأول فى اخضرار الأشجار) فانه كذلك يشير الى تفتح النفس وتوهج العواطف .

لقد تمثل الربيع فى الطبيعة . فى العالم الخارجى ، ولكننا فى مقابل ذلك نجد عالم الشاعر المادى والروحى فقيرا ومجدبا . ليكن الربيع أو العالم الخارجى حقيقة ، بل ليكن حقيقة يمكن أن تلمس آثارها وتعاين ، ولكن ما قيمة كل هذا اذا كان ما هو ماثل فى النفس مخالفا له ؟ ما قيمة الجمال — مرة أخرى — اذا كانت روح الانسان مجدبة ؟

ومع أن شخص الشاعر نفسه لم يبرز الا فى المشهد الأخير فاننا نحس فى جو القصيدة كلها بالانسان الذى يعاين الأشياء ويعايشها ويتلمس موضعه منها ، الانسان الذى يتلمس ذاته مقترنة بالعالم الموضوعى . انه هو نفسه الذى عاين فتنة الجمال فى الطبيعة المتفتحة وفى البنت النابضة ولكن أهدابه أسبلت فى انكسار . وهو نفسه المريض المعذب حبيس حجرته والحياة تتفجر خارجها . وهو كذلك الشيخ الهرم الذى يردد المذياع أناشيد هيامه وانتظاره وهو نائم ملء جفونه . هو صورة تبرز من خلال كل هؤلاء ، كما تبرز من خلال الشاعر نفسه ، بوصفه انسانا من الناس هذه المرة . فها هنا انسان يعانى من الجوع فى موسم الامتلاء . موسم الربيع . وكل هذه مواقف درامية من الطراز الأول ، وهى فى الوقت نفسه قطع من الحياة ، منتزعة منها مباشرة ، وليست مواقف عقلية يوجبها تفكير سابق . ولكل هذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك ، يتأكد من خلال الموقف بعد الموقف ، لكن الشاعر لم يطفر الى هذا المغزى مباشرة بل لم يجازف بتسجيله ، وكان فى وسعه أن يعبر عنه فى سطر أو سطرين أو فى مقطع أخير من القصيدة ، بحيث يكون هذا المقطع تتويجا لتفصيلات التجربة . وكثير من قصائد الشعر الحديث تتبع هذا المنهج ، فتقول كل شىء عن التجربة ، وتصوغ آخر الأمر مغزاها . لكن الشاعر لم يشأ هنا أن يتوج تجربته بصياغة مغزى لها ، لأن مغزى أى درامة هو مغزى جدلى

كذلك ، شأن مغزى الحياة نفسها . فليكن المغزى اذن متضمنا فى التجربة ، وليبق كذلك ؛ فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل ، حتى لا تفقد القصيدة تأثيرها الدرامى فى القارىء .

* * *

ولعلنا الآن بعد هذه الجولة قد اتضحت لنا الخاصة الدرامية التى تميزت بها تجربة الشعر الجديد ، ولعلنا استطعنا أن نعاينها بتفصيلاتها فى الاطارين التعبيرى والموضوعى للقصيدة . ولا شك أن الدراسة المسهبة لهذه الخاصة فى الشعر الجديد تستحق كتابا مفردا ، يتوقف فيه صاحبه عند حظوظ الشعراء المعاصرين من الوعى بدرامية الشعر ، ويستخرج من ذلك ظواهر التطور النفسى والفكرى والاجتماعى بصورة أشمل وأكمل . وأعتقد ان أوان هذا الكتاب لم يؤن بعد ، لكنه لابد أن يظهر فى يوم من الأيام .

الباب الثالث

قضايا وظواهر معنوية

الفصل الأول

الشاعر والمدينة

من أبرز الظواهر التى يمكن ملاحظتها فى شعرنا المعاصر من الناحية المعنوية غلبة بعض الموضوعات على هذا الشعر . وليست الظاهرة فى حد ذاتها ، أو فى صورتها المجردة ، ظاهرة جديدة ، فكذلك كان شأن الشعر فى كل عصوره . فكانت هناك دائما موضوعات مشتركة بين معظم الشعراء . أما ما يميز الظاهرة فى شعرنا المعاصر فهو أن الموضوعات المشتركة فيه موضوعات عصرية وجديدة ، كموضوع المدينة ، وهى فى بعض الاحيان موضوعات عصرية وان لم تكن جديدة ، كموضوع الموت [1] . وفى هذه الحالة الاخيرة تكون الرؤية ومنهج التناول والتعبير هى الاشياء العصرية الجديدة ..

وهكذا تتبلور مع الايام موضوعات جديدة للشعر ، تتكشف للشاعر نتيجة لانهماكه العميق فى روح الحضارة كما هو ماثل فى اطار العصر ، ومحاولته تفهم أبعاد هذا الوجه الحضارى وقيمه ومثله ، ثم نتيجة لاصالة التجربة وبكارة الرؤية الشعرية على السواء

والمتصفح لدواوين شعرنا المعاصر يلاحظ أن كثيرا من الشعراء قد واجهوا فى قصيدة أو أكثر موضوع المدينة ، منذ الديوان الأول « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطى حجازى الى ديوان « قلبى وغازلة الثوب

---

(١) راجع الفصل الخاص بظاهرة الحزن من هذا الكتاب .

الأزرق » لمحمد ابراهيم أبو سنة . وعنوان الديوان الأول يغنينا الآن عن الحديث عنه ؛ فهو أدل ما يكون على موضوعه ، أما الديوان الأخير فقد تضمن خمس قصائد هي« حين فقدتك — السر — فى الطريق — نرجس والمدينة — ريفية فى مدينة الغرباء » ، وكلها يتصل من قريب بموضوع المدينة ..

وفى هذه المناسبة تلوح لنا مسألتان : الأولى تتعلق بمصدر هذا الاهتمام بموضوع المدينة ، والثانية تتعلق بمشكلة تجمد الموضوعات الشعرية ..

أما فيما يختص بمصدر هذا الاهتمام فانه يظن أن الدافع الأول اليه دافع خارجى جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربى، وبقصيدة « الأرض الخراب » لأليوت على وجه الخصوص ، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزق للنفس الانسانية وللعلاقات الانسانية التى تربط بين الناس . وقد ظهر هذا التأثر مبكرا ، منذ أوائل حركة التجديد الأخير (راجع قصيدة « الملك لك » لصلاح عبد الصبور فىديوانه الأول « الناس فى بلادى ») ثم شاع واستفاض بين الشعراء ، سواء منهم من قرأ اليوت ومن لم يقرأه ..

على أنه مهما قيل فى شأن هذا التأثر فلا شك فى أن استجابة الشعراء المعاصرين لهذا الموضوع تتجاوز حدود التأثر ، فلو لم يكن لهذا الموضوع وقع معين فى نفوسهم ، وما لم يكن له كيانه البارز فى واقع الحياة التى يمارسونها ، ما ظفر منهم بهذه العناية الفائقة . أقول : لابد أن ظروف الحياة التى يمارسونها ، والاطار الحضارى الذى يعيش فيه

شعراؤنا المعاصرون . وواقع التجربة التى يعانيها هؤلاء الشعراء ، هى التى ارتفعت بهذا الموضوع الى مستوى الاهتمام .

أما فيما يختص بالخوف من تجمد موضوعات الشعر نتيجة لاهتمام كل الشعراء أو معظمهم بنفس الموضوعات فان المسألة فى الشعر لم تكن فى يوم من الأيام مسألة موضوع وانما هى دائما مسألة تجربة شعرية فى المكان الأول . فليس المهم أن يكتب كل شاعر قصيدة أو أكثر من قصيدة من المدينة ، ولكن المهم أن تكشف لنا كل قصيدة عن جانب من جوانب هذا الموضوع ، بحيث تكون لكل قصيده خصوصيتها وتفردها وخصوصية القصيدة وتفردها لا ينشآن الا من خصوصية التجربه والرؤية الشعرية ومن خصوصية التعبير ..

ان لكل عصر سماته الخاصة ، التى تفرض على الناس نوعا معينا من الاهتمام . ومن ثم فانه لا يكون غريبا أن نجد الكثيرين يهتمون بنفس الأشياء ، ماداموا جميعا يعيشون نفس الظروف ، ويخضعون لنفس المؤثرات . والشعراء الذين نزحوا من الريف الى المدينة ، فظلت القرية حية فى ضمائرهم وهم يمارسون الحياة كما تفرضها ظروف المدينة أو الشعراء الذين نشأوا فى المدينة وكانت لهم مع ذلك بالقرية علاقة — هؤلاء يشتركون فى موقف واحد . هو أن القرية والمدينة تعيشان فى نفوسهم جنبا الى جنب ، وسرعان ما تبرز صور التناقض فى نفوسهم نتيجة لما هو ماثل بين حياة القرية وحياة المدينة من تناقض .

وقد حدث فى الفترة الرومنتيكية أن شعراءنا — تحت وقع الاحساس كذلك بهذا التناقض وعدم القدرة على التكيف مع حياة المدينة وتقبلها بكل مواضعاتها ، وهروبا من الجو السياسى الخانق — حدث أنهم صرفوا

وجداناتهم للريف ، وتغنوا فى أشعارهم بالقرية وبحياة الكوخ البسيطة البريئة . وكلنا يذكر « أغانى الكوخ » لمحمود حسن اسماعيل ، وقصائد الهمشرى التى تتغنى بحياة الريف ..

أما الشعراء المعاصرون فانهم لم يفروا من المدينة كما صنع الرومنتيكيون ، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة فى المدينة الى التغنى بالقرية مثلهم ، وانما هم شاءوا أن يعبروا عن تجربة الحياة التى هم منخرطون فيها ، وهى تجربة الحياة فى المدينة ذاتها ، فلعله من التناقض أن تكون حصيلة الشاعر من التجارب الحية مشتقة من حياة المدينة ثم نجده مع ذلك يحدثنا عن تجارب خيالية فى أغلب الأحيان ، أو تجارب ارتدادية لواقع قديم فى حياته يتصل بحياة القرية . ومن ثم كثر حديث الشعراء عن المدينة ..

ولكن تحول الشعراء عن القرية الى المدينة لم يحدث طفرة ، فقد ظل الحنين الى القرية ينازع التجربة الحية فى المدينة بعض الوقت ، ولم يتخلص الشاعر من هذا الحنين الا بعد عناء كثير ، حين رسخ فى نفسه أنه مهما نقم من حياة المدينة ما يزال جزءا منها ومحبا لها . ومن ثم فقد تطور موضوع المدينة نفسه على أيدى الشعراء ، حيث كان حنينهم فى البداية الى القرية مايزال قويا وقادرا على انتزاعهم — وجدانيا — من المدينة وشدهم اليها، الى أن صارت تجربة المدينة خالصة لذاتها ومستقلة عن ذلك الحنين القديم ..

وقد ساعد الشعراء على هذا التحول ادراكهم لحقيقة أنه فى المدينة يتمثل الوجه الحضارى للأمة ، وبخاصة الوجه السياسى . وقد شهدت المدينة فى ابان فترة التجربة الشعرية الجديدة أحداثا ومواقف سياسية شدت الشاعر اليها . واذا كنا نجد فى بعض القصائد المتأخرة نسبيا صورة

لذلك الحنين القديم الى القرية ، كما هو الحال فى القصائد التى يتغنى فيها السياب بقريته « جيكور » ، فان هذا الحنين يمثل نوعا من النقمة على الأوضاع السياسية التى كانت قائمة اذ ذاك فى مدينته بغداد ، الى جانب العامل الشخصى المتعلق بمرض الشاعر فى تلك الفترة ..

واذا كنا — بعد — نقدر للشاعر دائما استكشافه للموضوع الشعرى الذى يمكن أن يظفر على يديه باهتمامنا ، ونعد هذا الكشف نفسه جزءا عظيم القدر من مهمته . واذ كان التجديد يقتضى من الشاعر بذل أكبر جهد يطيقه فى سبيل هذا الكشف ، واذا كانت أصالة الشاعر تقدر — فيما تقدر به — بمدى ما يستكشف من آفاق جديدة للتناول والتعبير الشعرى ، فان قيام موضوعات مشتركة بين الشعراء يحمل عنهم بلا شك عبء استكشاف الموضوع الجديد ، ويحصر مهمتهم فى الزاوية الجديدة التى ينظرون منها الى الموضوع ، وفى الرؤية الخاصة التى تكشف لنا عن جديد فيه ، ثم فى الشكل التعبيرى الذى خرجت فيه القصيدة . ولا ضير على للشاعر بعد ، اذا هو حقق كل هذا ، فى أن يكون موضوع قصيدته موضوعا مألوفا فى الشعر . كل الخطر هنا انما يكمن لا فى تجمد موضوعات الشعر ، وانما فى تكرار التجربة وزاوية الرؤية بين شاعر وآخر ، نتيجة لتأثر بعضهم أحيانا ببعض تأثرا سريعا ومباشرا ..

* * *

ومن تتبعنا لكثير من القصائد المعاصرة التى اتصلت بموضوع المدينة يمكننا أن نتمثل لهذه العلاقة أربع صور رئيسية . فى الأولى نرى وجه المدينة ذاتها ، وفى الثانية نباشر طبيعة التجربة فى اطار الحياة بها ، وفى الثالثة نواجه الموقف الجدلى الذى خلقته هذه التجربة فى نفس الشاعر ، وفى الصورة الرابعة والأخيرة نلمس العامل السياسى فى تحديد تلك العلاقة ..

وجه المدينة :

وللمدينة وجهها المادى الذى يكشف عن روحها وجوهرها ؛ وهو الوجه الذى لا يمكن أن تكون مدينة الا به . ولا شك أن الاطار المادى للمدينة العصريه يختلف كثيرا عنه فيما مضى ، فالجدران العالية ، والأبنية الشاهقة ، والوسائل الآلية الكثيرة المنتشرة بها ، والأعداد الغفيرة من الناس الذين يعيشون فيها ، كل هذه ظواهر مميزة للمدينة العصرية ، وهى فى الوقت نفسه عوامل حاسمة فى تشكيل حساسية الناس ومشاعرهم ..

وقد أبرز شعرنا المعاصر هذه السمات وغيرها حين شاء الشعراء أن يتفهموا كنه الحياه فى المدينة وكنه وجودهم فيها . وقد هدتهم حساسيتهم الى التقاط هذه السمات العامة المميزة للمدينة فصوروها تصويرا تشوبه نبرات الأسى لها والنقمة عليها ورفضها ..

هذا هو يوسف الخال يبحث عن نفسه فيتساءل [1] :

القدر الأعمى أنا ، أملح أرض ، أم
جبين مسح التراب فى مقابر
الملوك — هذا الأنا ؟ أم غيمة
عابرة ؟ أم أقحوان فتح الجفون
فى الصباح فافتقده الصباح ؟
أم قصة سردها الخلود فى مسامع الضحايا ...
.... أم شبح يسير فى
شوارع المدينة الناطحة السحاب ،
العالية القباب ، المغلقة النوافذ

---

(١) راجع قصيدته « الوحدة » من ديوانه « البئر المهجورة » .

الزجاج ـــ المدينة المقفرة الموحشة
الخالية الروح ، التى يسكنها أناس ؟

فهكذا تبدو المدينة له . انه مجرد شبح يسير فى مدينة ذات شوارع ترتفع على جانبيها الأبنية الشاهقة ذات النوافذ الزجاجية المغلقة (اشارة لأحدث طرز البناء) . وهى بعد موحشة ، وان سكنها أناس ، بل لأن ساكنيها ليسوا سوى أناس ، فكلهم نكرة مجهول ، وليست تربطه بالانسانية سوى صورته ..

ومن أبرز ما يميز المدينة الاحساس فيها بعامل الزمن ، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض . فالزمن عامل جوهرى فى حياة أولئك « الأناس » الذين يعيشون فى المدينة ، بل هو ميزان العلاقات بينهم ، فكل فرد له زمنه الخاص ، ينظم فى حدوده مشاغله الخاصة ، وعلاقاته بالآخرين . الزمن هو السيف المسلط على رقاب الجميع فى المدينة ، فى سباقهم الذى لا ينتهى ..

ولنقرأ هذه الصورة لحجازى ففيها اضافة جديدة لسمات وجه المدينة يقول [1] :

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، مابعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون ... كم تكون ساعتك ؟

---

(١) من قصيدته «رسالة الى مدينة مجهولة» فى ديوانه «مدينة بلا قلب» .

فبالاضافة الى الزجاج والحجر اللذين رأيناهما عند يوسف الخال نجد هذا الصيف المقيم واللهيب والغبار (وربما كانت لها دلالة رمزية ، بخاصة تذكرنا بحثه عن حديقة دون جدوى !) هذا بالنسبة للمدينة ذاتها ، أما بالنسبة لأهلها فقد أضاف الشاعر هنا سمة جديدة لهم ، فهم دائما على سفر ، هم دائما مشتغلون مع أنفسهم بشيء ، وهم لذلك صامتون لا يكلم الواحد منهم الآخر ألا يجلس الواحد فى المقهى الى منضدة آخر أو الى منضدة بجواره مدة من الزمن دون أن يتبادل معه كلمة حقا هناك كلمة وحيدة يسمح لنفسه بها ، وهى السؤال عن الزمن فالزمن هو العامل المعنوى الذى يتحكم فى أهل المدينة أما المدينة نفسها فتحكم فيها الآلية

اشارة حمراء قف

اشارة خضراء من هنا انصرف [1]

وليس الشاعر فى حاجة لأن يدل على هذه الآلية فى كل صورها ، وانما يكفيه أن يلتقط صورة منها هى أدل ما تكون على سواها واشارات المرور الحمراء والخضراء فى المدينة أدل ما يكون على تحكم الآلية فى حياة المدينة والناس أنفسهم انما يطيعون أوامرها بطريقة آلية ، انها ليست اذن مجرد شكل خارجى للحياة فى المدينة ، وانما هى كذلك صورة للسلوك البشرى فيها فالآلية التى تنظم المرور هى نفسها الآلية التى يصدر عنها الناس أنفسهم فى كل أعمالهم ..

ثم الى جانب كل هذه السمات التى صور بها الشاعر وجه المدينة نجد كذلك سمة البهرج والزينة الزائفة : وكأن المدينة امرأة لعوب مفتونة

---

(۱) من قصيدة « نرجس والمدينة » لمحمد ابراهيم ابو سنة

بنفسها ، ولكن فتنتها بنفسها تنعكس بدورها على أهلها ، فاذا هم متأنقون في مظهرهم ، مجلوون كالمرآة ؛ وان كان هذا التأنق في المظهر لا يعكس المخبر :

مدينتى من الصباح للمساء
تظل فى المرآة
فنحن يا حبيبتى نعيش فى حضارة المرآة
فى البيت ، فى الصباح ، فى الشارع الكبير
فى السقف والحانوت ، فى المقهى [1] ... الخ

هذه هى سمات وجه المدينة كما يراها الشاعر ، وكما تقع عليها العين ، لم يسجلها الشاعر متغنيا بها وانما تسرى خلال تسجيله لها نبرة الأسى لها والنقمة عليها كما قلنا . وربما استشف الانسان من خلال هذا التسجيل كذلك أسى الشاعر لنفسه ، حيث كتب عليه أن يعيش الحياة فى اطار المدينة ، ونقمته على هذه الصورة من الحياة التى يبحث عن نفسه فيها فلا يجد نفسه — كما قال يوسف الخال — سوى شبح من الأشباح ..

ومهما يكن من أمر فان هذا الأسى وهذه النقمة ليسا سوى رواسب للموقف الرومنتيكى القديم ، وان لم يترك الشاعر المدينة نفسها ليتحدث عن أحلام القرية كما كان الشأن ..

* * *

تجربة الحياة فى المدينة :

والحديث عن تجربة الحياة فى المدينة يقتضى منا — وفقا للنماذج الشعرية التى بين أيدينا — أن نفحص هذه التجربة على المستويين الفردى

(١) من نفس القصيدة .

والجماعى . ففى معاناة الشاعر لمظاهر الحياة فى المدينة جانب ينعكس عليه بوصفه واحدا من أهلها ، وجانب يباشره الشـاعر نفسه فيما يتمثل بين الآخرين ..

وأول مظهر من مظاهر معاناة الشاعر لحياة المدينة يتمثل فى شعوره بالوحدة فيها وربما ارتبط هذا الشعور بالتجربة العاطفية للشاعر ، حيث يحتد هذا الشعور حين يفقد الشاعر من يحب ، فعند ذاك يتمثل هـذا الشعور بالوحدة قويا ، رغم زحمة المدينة بالناس وبالأشياء . فما لم تربط بين الانسان والآخر عاطفة حب تصبح المدينة وكأن ليس بها انسـان ، وتضيق رغم اتساعها :

طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب
وعدت تدعنى الأبواب والبواب والحاجب
يدحرجنى امتداد طريق
طريق مقفر شاحب
لآخر مقفر شاحب
تقوم على يديه قصور
وكان الحائط العملاق يسحقنى
ويخنقنى
وفى عينى سؤال طاف يستجدى
خيال صديق
تراب صديق
ويصرخ اننى وحدى
ويا مصباح ! مثلك ساهر وحدى

وبعت صديقتى بوداع [١] !

ولعله من الواضح هنا أن الشعور بالوحدة ليس مجرد أثر لانقطـاع علاقة الشاعر العاطفية ، وانما هو انعكاس كذلك لوجه الحياة فى المدينة ..

ويتبع هذا الشعور بالوحدة ويلازمه الشعور بالضياع ، فالانسان فى المدينة وحيد ومضيع . انه يفقد اسمه فى زحمة الأسماء ، أو يفقد وجوده فى هذا الوجود الضخم :

من أنت يا .... من أنت ؟
الحارس الغبى لا يعى حكايتى
لقد طردت اليوم من غرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم [٢]

وما دام الانسان قد فقد اسمه فى المدينة فقد فقد الجميع أسماءهم وصاروا بذلك غرباء

.... وتلتقون
مثلما يلتقى الغريب الغرباء [٣]

يقول حجازى فى قصيدته « الطريق الى السيدة » ، أول ما قال حين وقعت عينه على المدينة ووجد نفسه فى زحامها

الناس حولى ساهمون
لا يعرفون بعضهم ... هذا الكئيب
لعله مثلى غريب

---

(١) من قصيدة « كان لى قلب » لحجازى في ديوانه « مدينة بلا قلب »
(٢) من قصيدة « أنا والمدينة » لحجازى من نفس الديوان
(٣) من قصيدة لى بعنوان « ضناجة العصر » .

أليس يعرف الكلام ؟
يقول لى ... حتى ... سلام !

لا ، لا أحد يلقى السلام هنا على الآخر إن لم يعرفه معرفة شخصية ، فلسنا هنا فى القرية وانما نحن فى المدينة ، حيث الكل واحد مضيع وغريب. والشاعر لا يفتات على المدينة ، وانما هو يعاين الواقع ويعايش الوقائع فيجد كل شيء مؤكدا لشعوره . فهذا الصبى صغير يقع تحت عجلات الترام فى الميدان الفسيح ويلفظ نفسه الأخير . ويتجمع الناس ويتساءلون : « ابن من ؟ » ، ولكن أحدا لا يجيب « فليس يعرف اسمه هنا سواه » . وما بالهم يشغلون أنفسهم بموت صبى والمدينة الكبيرة تعج بالناس . وفى هذا الزحام يموت ولد أو يولد ولد دون أن يحس بذلك أحد ..

وليس الصبية وحدهم فى المدينة هم الذين يأتون ويروحون دون أن يعبأ بهم أحد ، بل هذه الحقيقة صادقة بالنسبة لكل فرد من الناس ، يستوى فى ذلك المغمورون — وما أكثرهم — والمعروفون ..

وهذا هو الشاعر صلاح عبد الصبور يصور معاناة الانسان من هذه الحقيقة المرة التى لا تعيش الا فى المدينة ، حيث ينتهى كل شيء بموت الانسان فلا تبقى منه غير ذكرى عابرة قد تطوف بصحبه المقربين فلا تمكث غير لحظة ينال فيها منهم دعاء آليا بالرحمة له :

.... وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
فى زحمة المدينة المنهمرة
أموت لا يعرفنى أحد
أموت لا يبكى أحد
وقد يقال ، بين صحبى ، فى مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا ، وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله !

فالصغير والكبير ، والمغمور والمعروف ، سواء فى هذه الزحمة المنهمرة فى المدينة وكلهم خاضع لنفس الحقيقة ..

واذن فمشاعر الوحدة والضياع والغربة التى عبر عنها هؤلاء الشعراء انما هى أثر من معاناتهم الحياة فى المدينة بعد أن عاشوا تجربة الحياة فى القرية فى زمن الطفولة والصبا اليافع .. وقد كان طبيعيا أن تنعقد فى نفوسهم المقارنة بين التجربتين ، وأن تكون نقمتهم على المدينة أثرا لهذه المقارنة التى انعقدت تلقائيا وبشكل خفى لم يكشفوا لنا عنه صراحة ..

هذه بعض الانعكاسات المباشرة لتجربة الحياة فى المدينة على الفرد وما ولدته فى نفسه من مشاعر . لكن هذه التجربة لها — كما قلنا — وجهها الجماعى . فكيف يتصور الانسان العلاقات الاجتماعية التى تربط بين الناس فى اطار هذه الحياة ؟

لقد أحس الشاعر من خلال معاناته ومعايشته للآخرين أن الوشائج الانسانية أو الاجتماعية السليمة التى تربط بين الناس مقطعة الأوصال فى المدينة ، وأن نقمته لن تغير من واقع الأمر شيئا ، بل اننا لنراه ينسحق فيها ويتشرب منطقها ويصبح هو نفسه واحدا كالآخرين ، له مشاغله الشخصية وهمومه الخاصة التى تلهيه عما كان قد نقم عليه من تقطع للعلاقات الانسانية بين الناس . انه وقد انخرط فى نفس التجربة ودخل نفس الاطار لا يملك أن يكون شيئا آخر ..

لقد رأينا صلاح عبد الصبور يأسى لاحتمال موته فى أى لحظة ، وعبوره — دون أن يحس به — فيمن عبر . ولكن ما موقفه هو نفسه من الآخرين الذين عبروا وكانت له بهم صلة ؟ يجيب حجازى عن هذا السؤال فى قصيدته « الوجه الضائع »[1] فيقول :

هذا الذى أحكى لكم قصته القصيرة
مات ، وضاع وجهه الى الأبد
لأنه كان وحيدا : لا أخ ولا ولد
وقد بكيته كثيرا حين مات
وعندما أمضنى الحزن تصبرت وقلت
هذا لأننى وحيد فى مدينة كبيرة
لكننى حين يمر العمر بى
وحينما يكثر موتاى سأنساه
فان ذكرته صمت ثم قلت
يرحمه الله !

هكذا يتطور الموقف بالشاعر نفسه ، فاذا بنا نجده يقع فى نفس الشىء الذي كان مصدر أساه وشكواه ، فكل ما يملكه اليوم لذلك الصديق الذى بكاه بكاء حارا ذات يوم هو نفس العبارة التقليدية الآلية « يرحمه الله ! » ، التى يصرف الانسان بها الذكرى الملمة عن نفسه فيفرغ منها فى لحظة ..

لم يعد الشاعر نفسه اذن متميزا عن الآخرين فيما كان يفتقده من سمات الوجه الانسانى للمدينة ، بل صار واحدا كالآخرين ، لا تربطه بالناس تلك

---

(١) من ديوانه « لم يبق الا الاعتراف » .

العلاقات الوجدانية القديمة الحادة ، لأنه ــ كالآخرين ــ لا يجد متسعا لهذه الوجدانيات بين همومه الشخصية الوقتية الضاغطة

ولننظر الآن كيف صور الشاعر من خلال معاناته وملاحظاته للحياة كيف تقطعت فى المدينة تلك الوشائج الانسانية فى أدق وأبقى صورها ، التي لم يكن الانسان يتصور لها انقطاعا فى يوم من الأيام لقد رأينا فى المثالين السابقين تدهور الشعور بالصداقة وحتوقها على الانسان ، وفى الصورة التالية نعاين تقطع الوشائج بين الأب وابنه والابن وأبيه . يقول حجازى فى قصيدته « رسالة الى مدينة مجهولة »[1] :

مضيت صامتا موزع النظر

رأيتهم يحترقون وحدهم فى الشارع الطويل

حتى اذا صاروا رمادا فى نهايته

نما سواهم فى بدايته

وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد

كأن من مات قضى ولم يلد

ومن أتى أتى بغير أب .

الى هذا الحد بلغ التمزق فى العلاقات الانسانية بين الناس ، فالوليد لا يعرف للفقيد حرمة ، ولا يرعى له حقا ، كأن هذا الفقيد نفسه لم يكن هو سبب مجيئه الى الحياة ، وكأنه انما جاء الى الحياة لقيطا لا يعرف له أبا ..

ولكن الأمر فى العلاقات بين الناس لم يقف عند حد التمزق واشتغال كل فرد بنفسه ، وانما نجد بدلا من ذلك علاقة أخرى تربط بين الناس ،

---

(١) من ديوانه « مدينة بلا قلب »

هي علاقة السباق بينهم ، التي سبقت الاشارة اليها . فاشتغال كل فرد بنفسه جعله في الوقت ذاته حريصا على أن يكون هو وحده ، حين يكون الأمر مسألة نفوذ وسلطان . وهو يخوض مع الآخرين في هذا الصدد سباقا في التدمير ، والسبق لمن يدمر الآخرين . هكذا يحاول كل فرد أن ينال من الآخرين حتى يسلم ، وحتى يكون هو وحده صاحب الكلمة والنفوذ ..

لنقرأ هذه الصورة الرمزية التالية لصلاح عبد الصبور ، التي يحدثنا فيها عن السوق حين أخذ يتجول فيه هو والشيخ بسام الدين :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الانسان الأفعى يجهد أن يلتف على الانسان الكركي
فمشى من بينها الانسان الثعلب
عجبا ....
زور الانسان الكركي في فك الانسان الثعلب
نزل السوق الانسان الكلب
كي يفقأ عين الانسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب [1]

فهكذا تتعامل هذه الأنماط من الانسان ، كل يبحث للآخر عن الهلاك، وينشب فيه أظافره ليخنقه أو ليقتله . وكلها — كما رأينا — أنماط من الانسان تحمل أخلاق الحيوان ومبادىء الغابة ، وان كانت تعيش في قلب

---

(١) من ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

المدينة ، فى السوق . أما النمط الانسانى الصرف فيفتقده الشاعر فى السوق ، ويسأل عنه شيخه بسام الدين :

قل لى : « أين الانسان ... الانسان ؟ »

ويفتح له شيخه باب الأمل فى مجيئه ذات يوم ؛ ولكن الشاعر القانط المفعم بفظاعة الصورة يقول له :

يا شيخى الطيب !

الانسان الانسان عبر

وكما تقتل المدينة العلاقات الانسانية بين الناس وتحيلها الى أسلحة للفتك والتدمير يرفعها كل فى وجه الآخر أو يطعنه بها فى ظهره فانها كذلك تقتل فى الحياة نفسها وجه البراءة ومصدر النعمة والخصب ، وتخضعها لتقاليد وقواعد لا تأتلف وطبيعتها . وقد صور الشاعر خليل حاوى هذا المعنى فى قصيدته « جنية الشاطىء »[1] . حيث اتخذ من شخصية الغجرية رمزا للحيوية الدافقة والبراءة ، وكيف أنها — أى الغجرية — لم تستطع أن تتكيف مع جو المدينة المحتقن ووجهها الحضارى الذى « يحول الحيوية الى كبريت ونار مجرمة » ، ثم كيف وجدت نفسها تخضع فيها لمنطق لا يأتلف ومنطق الحياة فى براءتها الأولى ، وكيف فقدت بذلك قدرتها القديمة على الاندماج فى عناصر الطبيعة الحية ، واستسلمت أخيرا لهذا الاطار الحضارى الماثل فى المدينة فكان مصيرها الجنون . يقول الشاعر فى المقطع الثالث من القصيدة على لسان الغجرية :

---

(١) من ديوانه « بيادر الجوع » .

هل كنت فى ليل المدينة
غير أعياد البيادر والحصاد
تفاحة الوعر الخصيب ، وهبت
من جسدي ، دمى ،
خمرا وزاد
وعجبت من جسد يلويه
وتعصره سياجات عشر
أيعب غير رطوبة الحمى
ويعقدها ثمر ؟

والقصيدة مفعمة بالرموز المكثفة ، وان كان مضمونها يحمل روح النقمة على الوجه الحضارى للمدينة .

ومن هذه المواقف كلها يتضح لنا كيف أن تجربة الحياة فى المدينة قد كشفت للشاعر عن مضمونها الحقيقى سواء بالنسبة للفرد أو للجماعة ، وكيف أن الشاعر قد ترسبت فى نفسه خلال هذه التجربة مشاعر الحنق والنقمة على وجهها الحضارى الذى تكشفت له من قبل كل سماته ..

* * *

الموقف الجدلى :

ولم تكن النقمة على المدينة ـــ كما قلنا ـــ الا من رواسب الموقف الرومنتيكى القديم ، غير أن الشعراء لم يجدوا للفرار منهــا الى القرية مغزى ، كما صنع الجيل الســـابق عليهم ، وانما هم أدركوا ، مع مرور الزمن ، أنهم صاروا جزءا من حياة المدينة ، وأن انكارهم لها لن يلغيها ،

وأنه من واجبهم أن يعيدوا النظر فى انفعالاتهم الحادة بها ، فليس طبيعيا أن يكون وجه المدينة مشوها كله كما تبدى لهم فى النظرة الأولى ..

وهنا بدأ تحول ظاهر فى موقف الشاعر من المدينة ؛ فقد بدأت خيوط من الود تربط بينه وبينها وان لم ينقلب الحنق القديم كله الى حب غامر

وهنا بدأ الموقف الجدلى بين الشاعر والمدينة يتكشف للشاعر نفسه ، ويتكشف لنا من خلال تعبيره عنه . والمقصود بالموقف الجدلى هنا ذلك الصراع الذى تولد فى هذا الموقف الجديد بين النقمة على المدينة والتعاطف معها ، فقد وجد الشاعر فى رؤياه الجديدة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقه عليها ..

وفى الديوان الأخير لصلاح عبد الصبور « أحلام الفارس القديم » قصيدة بعنوان « أغنية للقاهرة » ، يتضح لنا فيها هذا التحول من موقف النقمة الشاملة القديم الى الموقف الجدلى الجديد ؛ حيث تظل المدينة كل سوءاتها ؛ وحيث يكشف الشاعر — رغم كل ذلك — عن خيوط الود بل الحب الذى يربطه بها . فى بداية القصيدة يقول :

حين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت
الى الشوارع المسفلتة
الى الميادين التى تموت فى وقدتها
خضرة أيامى ..

لكن هذا الخوف البادى من الأنوار والشوارع المسفلتة والميادين التى تموت فيها خضرة أيامه لم يكن شعورا نهائيا هذه المرة ، وانما كان معطى مبدئيا لحركة التقبل والتفهم واستكشاف الوجه الخفى لهذه الحقيقة

بالنسبة لوجوده . لقد قدر له أن يعود اليها كلما اغترب عنها بعض الوقت ، وهو يعود اليها بروح ظامىء ، فان ما يلقاه فيها من عذاب نفسى هو فى الوقت نفسه ينبوع الهامه وابداعه . وبذلك تصبح المدينة مصدر سرور بمقدار ما هى مصدر عذاب ، فليس يعدل هذا العذاب النفسى سوى ذلك السرور الذى يلقاه الشاعر حين يبدع وينتج ..

وبعد هذا المبرر النفسى لاقتران النقمة بالحب فى نفس الشاعر ازاء مدينته نجده يفصح عن هذا الجانب الجديد الذى لم يره فى وجهها من قبل، الجانب المشرق فى هذا الوجه ، وعن ذلك الحب الذى يشده اليها شدا :

لقاك يا مدينتى دموع

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

اذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ..

ان أراد أن يصارح

أهواك يا مدينتى

لكن هذه النغمة الجارفة من الحب لم تكن تحولا كليا فى الموقف ، فالشاعر ما يلبث أن يكشف لنا عن تلك الجدلية التائسة فى نفسه ازاء المدينة ، وكيف أن هذا الحب لا ينفى ما يلقاه منها من عذاب :

أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأننى أعود ، لا مأوى ، ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذابك

هذا الموقف جديد ولا شك اذا نحن تذكرنا أشعار الرومنتيكيين فى القرية ، وأشعار المدرسة الجديدة التى عرضنا لبعضها ، والتى اتخذت من المدينة موقفا سلبيا ، فقد بدأ هنا نوع من الالتقاء بين الشاعر والمدينة ، واستكشاف لجوانب جديدة من تجربة الحياة بها ، تدعونا الى اعادة النظر فى حقيقتها . فهذا الوجود المعنوى الذى افترضناه للمدينة ، وأطلقنا فى وجهه من قبل صرخات النقمة والحنق والغضب ، أهو وجود مستقل عنا ؟ ألسنا نحن صانعيه ؟ ألسنا عناصره المكونة له ؟

وعندما برزت هذه الأسئلة أمام الشاعر فراح يبحث عن المسئولية ، اذا به يتبين أن المدينة التى طالت نقمتنا عليها ليست مسئولة عن ذاتها ، وأننا نحن المسئولون ، فكل سماتها الكريهة هى من صنعنا ، ونحن أنفسنا الذين شوهوا وجهها :

حين فقدنا صدق القلب
حين تعلمنا أن تتقن أدوارا عدة
فى فصل واحد
حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى
وعبدنا آلهة شوهاء
وعبدنا آلهة شوهاء
حين أجبنا الغرقى بالضحكات
حين جلسنا نصخب فى أعراس الجن
حين أجاب الواحد منا .

ما دمت بخير فليغرق هذا العالم طوفان

كنا نحن الأعداء

كنا نحن غزاة مدينتنا[1] .

وهكذا يتحول الموقف الى الطرف المقابل ، فالشاعر الذى كان من قبل ناقما على المدينة كل النقمة يرتد بهذه النقمة الينا ، فنحن الذين فقدنا جوهرنا حين فقدنا صدق القلب ، فصرنا كالحرباء تتلون ألوانا عدة كلها مزيفة ، ثم تألهنا فصار كل منا الها وحده ، وباختصار نحن سوءات مدينتنا ..

وفى هذا الموقف الجديد انتقال من النقيض الى النقيض ، من شجب المدينة كلية الى تبرئتها كلية . وفى كلا هذين الحالين ينظر الشاعر فى اتجاه واحد ، ويسقط تلك الجدلية التى كانت قد بدأت تبرز لتكسب الموقف حيوية وعمقا فى النظرة ..

ومن طبيعة الموقف الجدلى أن يظل حيا متجددا على الدوام ، فاما أن نعيب المدينة مرة ، أو نعيب أنفسنا مرة فهذا وذاك موقف جزئى ، لا نرى فيه الا وجها واحدا لحقيقة لها أكثر من وجه . فالمدينة لم تكن على ما هى عليه الا بنا ، ونحن لم نصر الى ما نحن عليه الا لأننا نعيش فيها . ومن ثم فان المسئولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة (فهذا تصور أولى ساذج) وانما هى ماثلة فى تلك العلاقة المعنوية التى تجعل منا نحن والمدينة كيانا واحدا . وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى الى أنفسنا ، كما نرى أنفسنا عندما نبصر فى وجهها . مرة نراها من خلال أنفسنا فنتصورها معنى وهما ، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحس بها حقيقة واقعة . ويظل

---

(١) من قصيدة « غزاة مدينتنا » لمحمد ابراهيم أبو سنة ، مجلة حوار عدد مارس - أبريل سنة ١٩٦٦

سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما ، يوجهه الشاعر صلاح عبد الصبور الى المدينة على لساننا :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟ (١)

* * *

العامل السياسى .

والى جانب هذه المعاناة لتجربة الحياة فى المدينة ، تلك المعاناة المحددة بالاطار الحضارى فى مستواه الفكرى الصرف ، هناك وجه آخر من وجوه العلاقة بين الشاعر والمدينة : يحسم فيه الموقف السياسى . وقد سبق أن قلنا انه كان من عوامل فرار الرومنتيكيين عندنا بوجدانهم من المدينة إلى القرية احساسهم بالفراغ السياسى . لكن المدينة ما لبثت أن شهدت ميلاد الثورة . شهدته القاهرة وبغداد والجزائر وصنعاء وغيرها من مدن الوطن العربى . ومن ثم أصبحت المدينة نقطة الانطلاق السياسى بعد أن كانت سجن الحريات . أصبح للمدينة مغزى جديد بالنسبة لحياة الشاعر الذى ينشد الحرية ، ولا يزدهر فنه الا فى اطارها ..

وقد تلاحقت الأحداث والمواقف التى اهتز لها وجدان الشاعر فى هذه الحقبة ، وكانت المدينة ميدانها وميزان حرارتها ، فقرب ذلك بين الشاعر وبينها

كانت المدينة تبدو كئيبة قبيحة الوجه أمام الشاعر ترسف فى أغلال العبودية أو تمارس مع أهلها الظلم والاستعباد وكم تقم السياف والبياتى

---

(١) من قصيدته « الخروج » فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

على بغداد يوم كانت كذاك . وهما لم ينقما عليها وحدهما لأنهما من بنيها ، بل اننا لنستمع الى حجازى يقول فى قصيدته « بغداد والموت »[1] :

بغداد درب صامت ، وقبة على ضريح
ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
وأغنيات محزنة
الحزن فيها راكد ، لا ينتفض
وميت ، هيكل انسان قديم .... الخ

فهذه الصورة القاتمة الكئيبة لبغداد تستمد مضمونها من الظروف السياسية التى كانت تعانى منها قبل قيام الثورة العراقية . وهنا تصبح المدينة مرآة أو رمزا للأوضاع السياسية التى تعم الدولة كلها . وليست كآبة بغداد عندئذ الا انعكاسا لكآبة الحياة العامة ..

وليس غريبا أن تكون المدينة مرآة للحياة العامة ، ففيها تقع الأحداث الحاسمة المؤثرة ، وعلى صفحتها تنعكس كذلك — أول ما تنعكس — الأحداث الخارجية . وقد مر الوطن العربى خلال الخمس عشرة سنة الماضية بأحداث كثيرة ملأت حياة المدينة بالحركة وغيرت من وجهها السياسى ، فاتيح للشاعر بذلك نوع من الارتباط بها ..

فى قصيدة « فبراير الحزين » يتذكر حجازى الوحدة بين مصر وسوريا ، وكيف أنه فى ذلك اليوم خرج الى الشارع يرقص ، متحديا قواعد المرور . لكنه فى قصيدته « أغنية أكتوبر » يتذكر أيام انطفاء النور فى المدينة ، ويتذكر عدوان ١٩٥٦ على بور سعيد ، ويستعيد قصة الشعب

(١) من ديوانه « مدينة بلا قلب »

المكافح والمدينة الباسلة ، وينتشى بذكرى الانتصار ، ثم يأخذ فى حلم سعيد :

أحلم يا مدينتى فيك بحب هادىء
يمنحنى الراحة والايمان
أحلم يا مدينتى فيك بأن نبكى معا
اذا بكت عينان
بأن أسير ذات يوم قادم
تحت نهار يسعد الانسان !

* * *

وهكذا كانت المدينة موضوعا طريفا متعدد الجوانب وغنيا بالامكانيات التعبيرية . وقد استكشفه الشاعر المعاصر لعوامل برزت فى حياتنا فى زمن التجربة الشعرية الجديدة ، وما زال حتى اليوم يكتب فيه ، دون أن يؤدى ذلك الى الجمود الذى يخشاه بعض المتوجسين . فما تزال زاوية الرؤية الجديدة قادرة على أن تفجر فى الموضوع الواحد امكانياته اللانهائية ، وكل عصر ــ أولا وأخيرا ــ هو الذى يخلق موضوعه أو موضوعاته ، وما دام الزمن متغيرا ومتطورا فان هذا وحده ضمان لتجدد مادة الشعر ، وتطورها ..

الفصل الثانى

ظاهرة الحزن فى الشعر المعاصر

فرق كبير بين أن تعيش المأساة وأن تدركها ، وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك ، فبين الرؤية الغائمة والادراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلى .

ان الرؤية الحسية ذات وجه واحد ، فأنت حين تنظر فانك تنظر فى اتجاه واحد ، فترى وجها واحدا من الأشياء ، وقد ترى أنصع الوجوه أو أبشعها ، فاذا تعددت وجوه الرؤية لم يعد ظاهر الأمر موضع التقدير حين تصل الى مرحلة الحكم على الأشياء ، وانما يتولد من تعارض الوجوه المرئية مدرك شعورى يختلف عن كل وجه من وجوه الرؤية ، لأنه تنازل عنها وتجاوزها . وفى هذه الحالة سرعان ما يتكشف للانسان ذلك التعارض المحزن بين عالمين هما فى ظاهر الأمر وفى الحقيقة لابد أن يكونا عالما واحدا . وفى هذا الاتجاه كان تساؤل أبى العلاء المعرى حين قال :

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

فالبكاء والغناء من صنعة الحمامة ، ولو قلت انها تبكى وسكت ، أو قلت انها تغنى وكفى ، لما أدركت فى الحالين شيئا من سر الحمامة . قد يقال ــ كما يقال فى العادة ــ ان حالة الانسان المعنوية قد تجعله

لا يسمع فى صوت الحمامة الا البكاء والنحيب ، كما أنها قد تجعله لا يسمع فى صوتها الا الغناء والطرب ، ولكن اذا كانت الحالة المعنوية لا تجعلنا نرى من الأشياء الا جانبا واحدا فان هذا أول مطعن فى سلامة الرؤية ، وأصدق دليل على فجاجتها وسذاجتها . فلن أدرك الحزن بحال من الأحوال عندما أقول مثلا : « ان صوت هذه الحمامة حزين » كما أننى لن أدرك السرور قط عندما أقول : «ان غناء هذه الحمامة مطرب» ، فما الحزن أو الطرب هنا الا حالة طارئة مملاة على الرؤية محددة لاتجاهها ، وهى قبل هذا حالة عائقة لسلامة الرؤية . ولكن عندما تتجرد الرؤية من أى شعور موجه — وهى حالة نادرة فى المستوى الانسانى العام ، لا يصل اليها الانسان الا بعد أن يرتفع عن أباطيل الحس الموجه ، ويلتزم الحيدة ازاء المعاينة الحسية — عندئذ تتراءى للنفس الحقيقة القاهرة ، حقيقة أن بكاء الحمامة وغناءها انما يمتزجان فى صوت واحد ينطق به الوجود معلنا عن نفسه . عند ذلك يفقد الصوت مدلوله الحسى المباشر أو مدلولاته المختلفة لكى يصبح مدركا كليا . ومن ثم فقد عبر أبو العلاء فى بيته هذا عما سميناه بادراك المأساة ، مأساة هذا الوجود الذى يمتزج فيه البكاء بالغناء ، أو الحزن بالسعادة . وهو من أجل ذلك يعبر عن حزن هو أعمق من أحزان الآخرين وان لم يذرف دمعة .

ولعل هذا المهاد ييسر لنا الآن قبول فكرة أن الشاعر الحزين ليس من بكى ، وأن الشعر الحزين ليس صرخات وتأوهات ونحيبا ، وأن تنظر الى المرثيات فى شعرنا — وما أكثرها — على أنها — فى الغالب — تعبير عن الحزن الأولى الساذج ، عن الانتفاضة الحسية المباشرة ذات الوجه الواحد . ومن ثم فان أبا العلاء المعرى يعد — من هذه الوجهة — ظاهرة فريدة فى أدبنا القديم .

* * *

وفى شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ، بل يمكن أن يقال ان الحزن قد صار محورا أساسيا فى معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد . ويتضح هذا فيما ينشر فى المجلات والصحف من قصائد مفردة ، وفيما نستمع اليه فى الندوات الأدبية ، وفيما ينشر من دواوين . وقد استفاضت هذه النغمة حتى أثارت كثيرا من المناقشات والجدل فى المنتديات الخاصة . وأبرز ما يوجه الى هذه النزعة التى استفاضت هو أن الشعراء قد صاروا يلحون على ابراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها ، وأنهم يغمضون عيونهم عن عن جانب البهجة . وليست الحياة جهمة كليا ، وانما هى تتضمن الى جانب الجهامة صورا من الاشراق كذلك . ونفس الشاعر التى تتسع لاستيعاب كل أشكال الحياة ينبغى أن تهزها الأشكال المشرقة كما تستوقفها الصور الجهمة .

ولكن هذا الجدل يقوم على أساس من عزل الظواهر الحيوية بعضها عن بعض ، والفصل الحاسم بين أشكال الحياة المختلفة . والملاحظة الأولية توضح لنا أن هذا الأساس تعسفى ؛ فتمازج الأشكال المختلفة ، بل المتناقضة ، هو الحقيقة الشعورية التى استقرت فى أعماق الكيان الانسانى منذ البداية ، والتى تكشف عن ذاتها بين الحين والآخر . فحين يستبد الضحك بجماعة الى حد الاستغراق الكلى فيه اذا بصوت من بينهم يرتفع معقبا : « اللهم اجعله خيرا . » . وتقع هذه الجملة موقعها من الجميع . انها لن تمنعهم من الاستمرار فى الضحك ، ولكن ضحكهم بعدها تنكمش نغمته انكماش الحذر . فان دلنا هذا الموقف على شىء فعلى أن الانسان فى قمة شعوره بالبهجة هو مدرك كذلك للوجه الآخر ، للنقيض . وليس

الحال هنا هو مجرد استدعاء النقيض ، بل الامتزاج الحقيقى بين النقيضين .

فاذا كان هذا هو شعور الانسان فى المواقف العادية من الحياة ، فكيف تطلب من الشاعر اذن أن يركز رؤيته على الجانب المشرق وحده من الحياة ؟ لو كان لنا هذا الحق لفرضنا على الشاعر رؤية موجهة ، أى تلك الرؤية ذات الاتجاه الواحد ، التى لا تستكشف فى الأشياء الا جانبا واحدا . ونحن بذلك انما ندعو الى الوقوف بالعملية الشعورية عند مرحلة معينة ، الأمر الذى لا يمكن فرضه على الشاعر ، بل الذى لا يستطيع الشاعر نفسه فرضه على نفسه . قد يتوقف هو من تلقاء نفسه عند هذه المرحلة ، فمرة يرى الجانب السار ، ومرة أخرى يرى الجانب المحزن ، ولكن هذه خصيصة للرؤية تقف بالتجربة الشعورية عند حد بذاته من المعاينة تقرره مقدرة الشاعر الخاصة .

فالاختلاف اذن بين شاعر وآخر يتركز بصفة أساسية فى طريقة الرؤية وفى محدوديتها أو شمولها . وهذا الاختلاف يوضح لنا لماذا صار الحزن ظاهرة فى شعرنا المعاصر ولم يكن كذلك بالنسبة لشعرنا القديم . فالشاعر القديم كان يقف برؤيته — فى الغالب — عند حدود الوجه الواحد ، فاذا هو رأى الوجه المطرب طرب ، وان هو رأى الوجه المحزن حزن . أما الشاعر المعاصر فقد اتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول ، فلم تعد أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض ، وانما تتمازج فيها الألوان لكى تصنع الصورة العامة . ومن ثم لم يعد الشاعر المعاصر يرى الجانب الناصع وحده ، أو الجانب القاتم وحده وانما هو يرى الجانبين ممتزجين ، فاذا هو رأى الجانب الساطع مازجت هذا

الجانب قتامة ، واذا هو رأى الجانب القاتم استشرف فيه السطوع والضوء. هو فى قمة بهجته يقول كما يقول الانسان البسيط : « اللهم اجعله خيرا » [1] ، وهو فى قمة تعاسته يدرك أن ضوء الصبح ينسلخ من ظلام الليل ، وأن صوت النعى — كما قال أبو العلاء قديما — شبيه بصوت البشير .

ويقال كذلك ان هذه النزعة الحزينة فى شعرنا المعاصر ليست الا نوعا من التأثر بأحزان الشاعر الأوربى الحديث الذى عاين طغيان الحضارة المادية على الروح الغربى بخاصة فى القرن العشرين . ولا يمكننا فى الحقيقة أن ننكر التأثير المباشر أو غير المباشر لشعرت . ا . اليوت — وهو يتسنم قمة الموجة الناعية على الحضارة الأوروبية المعاصرة اقفارالروح فيها — وبخاصة قصيدة «الأرض الخراب» وقصيدة «الرجال الجوف » . لكن ما يمكن تبينه من تأثير لهذه النزعة لا يرتبط بنوعية الموقف الحزين الذى يعبر عنه شاعرنا ؛ فشاعرنا لا يصدر فى حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية ، لأن أزمة الروح لم تصل بعد فى حياتنا الى الحدة التى تجعلها منطلقا لأحزان الشاعر . فاذا كان هناك تأثير فيمكن التماسه فى ظاهرة أخرى فى شعرنا — أفردنا لها دراسة مفردة — تتمثل فى اتخاذ معظم الشعراء من « المدينة » موضوعا شعريا ، وكذلك من قصة السيد المسيح . أما أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية فمصدرها « المعرفة » .

وقد يبدو غريبا أن تكون المعرفة مصدرا للحزن ، لكن شيئا من

---

(١) راجع قصيدة « اغنية الى الله » من ديوان « احلام الفارس القديم » للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول عن الحزن : « اراه فجاة اذا يمتد وسط ضحكتى » .

التأمل فى موقف شاعرنا المعاصر يجعلنا ندرك كيف أن بعدا من أبعاده يرتبط بقضية المعرفة ارتباطا وثيقا . ولست أعنى هنا « نظرية المعرفة » التقليدية فى الفلسفة ، وانما أعنى المعرفة بمعناها الأولى ، أى الالمام بكل شيء ؛ فعصرنا عصر الثقافة العريضة المتشعبة ، والشاعر المعاصر نموذج للانسان المثقف ـــ أو هكذا ينبغى أن يكون . وتمتد هذه الثقافة الى التراث القديم والنتاج الحديث ،العربى وغير العربى ، فى شتى فروع المعرفة . ولا شك فى أن تحصيل المعرفة متعة فى ذاته ، ولكنك قد تصل الى مرحلة لابد أن تلقى على نفسك فيها هذا السؤال : « ثم ماذا ؟ » ذلك أن كل مبذول سرعان ما يتذل بالتكرار ، ويبقى الأمل دائما معلقا بالشيء الباهر الجديد : الشيء البكر . والى أن يحدث هذا لابد أن يشى الضجر بالنفوس ويخلف لها التعاسة . بهذا ارتفع صوت الشاعر صلاح عبد الصبور حين قال فى قصيدة « أحلام الفارس القديم » :

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة .

فكل التجارب ابتذلت ، واستهلكت الدموع والضحكات ، استهلك الحزن واستهلكت البهجة ، باستهلاك كل بواعثها ودواعيها ؛ فصار كل شيء ـــ حتى المعطيات الشعورية ـــ باعثا على السأم والتعاسة ، حين فقد البراءة ، حين فقد النصاعة والأصالة والجدة ، حتى عزت الدمعة البريئة ، والضحكة البريئة ، وصارت كل التجارب والخبرات ، كل المعرفة

حصلة من رواسب الزمن الطويل ، لا تعدل فى الميزان يوما واحدا بكرا .

ومن ثم لا يمكننا أن نسلم بأن ظاهرة الحزن فى شعرنا المعاصر أثر من آثار اليأس من الحضارة المادية والنقمة عليها ، وانما هى تعلو على المادى والروحى معا ، وتصدر عن النظرة الرحبة الى الأشياء فى شتى جوانبها ، وعن استهلاك موضوع الرؤية خلال التكرار .

حقا ان بعض محاور النغمة الحزينة فى شعرنا المعاصر قد تكون أصولها وافدة : كالاحساس بالغربة والضياع والتمزق ، ولكن عبثا نحاول رد هذه المعطيات الى تأثر شاعرنا بالشاعر الغربى ، وانما هى فى الحقيقة أثر لفنين أدبيين آخرين هما الفن الروائى والفن المسرحى ، بخاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التى ترجمت الى العربية ، ولدراسة « كولن ويلسون » عن « اللامنتمى » التى ترجمت كذلك منذ أعوام الى العربية واستفاض الحديث عنها ، فى حين نجد مدرسة كمدرسة « الغاضبون » الشعرية [1] مثلا ليس لها أثر يذكر . ومع تسليمنا بتأثر شاعرنا المعاصر بهذه المحاور الوافدة فانه لا يمكننا أن نحل الاشكال ببساطة حين نرفض هذه المحاور الجديدة فى شعرنا المعاصر على أساس أنها ليست ببساطة أصيلة وليست نابعة من ظروف حياتنا الخاصة ولا هى بزغت وترعرعت فى أرضنا . ذلك أن الاستجابة للتيار الوافد لا تقل أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل .

والواقع أن هذه المحاور ، وان تكن وافدة ، لا تنفصل عن الاطار العام لموضوع الحزن ، فان أبعاد التجربة الحزينة تشمل هذه المحاور ،

---

(١) مدرسة الشعراء والكتاب الغاضبين فى انجلترا ، وقد أخذت اسمها من مسرحية أزبورن : "Look back in anger"

أعني مشاعر الغربة والضياع والتمزق . فاستجابة شاعرنا المعاصر لهذه المحـاور اذن أمر طبيعي تدفعه اليه طبيعة الموقف العـام ، طبيعة تجربة الحزن . وسوف يتضح لنا من تحليل ظاهرة الحزن فى شعرنا المعاصر كيف أن هذه المحاور تعد عمدا أساسية فى بنية الحزن الذى أدركه الشـاعر وصـوره .

وحين يستجيب شاعرنا المعاصر لهذه المحاور الوافدة فانه يصـدر فى استجابته لها عن موقف ذاتى لا يمليه عليه الا الذات نفسها . ذلك أن «الذات» فى عصرنا الحاضر تمر بمحنة ؛ فقدعرفت العصور الماضية أشكالا مختلفة من الصراع بين المبدأ والعاطفة ، بين الواجب والواقع ، وكانت الذات المفردة فى الغالب بعيدة عن هذا الصراع ، اذ لم يقع الصدام بين الذات والوجود الا فى حالات فردية نادرة . فالانسان القديم كان فى الأغلب الأعم مرتبطا بجماعة ، سواء كانت هذه الجماعة هى القبيلة ، أو المدينة ــ كالمدينة الاغريقية القديمة ــ أو بالدولة . وكان العقل الجماعى فى هذه الحالات هو صاحب المنطق والكلمة الأخيرة . وفى كل هذه الحالات لم تظفر الذات المفردة باهتمام خاص . حتى اذا كنا فى القـرن العشرين ــ ولأسباب يطول شرحها ــ أتيحت الفرصة للذات أن تبرز . وكان عليها عندئذ أن تواجه نفسها أولا ، وأن تواجه العالم الخارجى ثانيا . وأطلق لها العنان فكان لا بد لها أن تصطدم بنفسها وبالعالم من حولها . وكلما نمت الذات وقوى الشعور بها زادت محنتها ، لأنها لكى تكون المعيار الحقيقى للوجود لا بد أن تكون منطقية مع نفسها ؛ فاذا هى صارت منطقية مع نفسها فانها تجافى عندئذ بالضرورة منطق الوجود الخارجى .

وقد حاول شعراؤنا المعاصرون أن يكونوا مخلصين لذواتهم ، وعندذاك اهتز أمامهم النظام الخارجى واهتزت القيم والمعايير التقليدية ، ومن

ثم تولدت مشاعر الغربة والضياع . وربما جاهد بعضهم فى سبيل أن يخلق المعادلة بين الذات والوجود ، ولكن جهدا كهذا لا بد أن يصيب الذات بالتمزق ؛ فلن تتحقق هذه المعادلة — ان هى على الاطلاق تحققت — الا على حساب الذات والوجود معا .

* * *

ولنحاول الآن أن نقترب من الشعراء أنفسهم ، أو على الأصح من شعرهم ، حتى نتبين منه بواعث حزنهم وأبعاد هذا الحزن . وأرانى هنا مضطرا لأن أنحى كل ما قالوه من شعر فى وصف الحزن نفسه أو فى محاولة التعرف عليه أو تفهم كنهه ؛ فالكلام عن الحزن ليس هو الحزن ، تماما كما أن حديثى هنا عن ظاهرة الحــزن لا يعنى أننى حزين ، ولكننا نحس بهذا الموقف فى قصائد أخرى هى فى ظاهرها أبعد ما تكون عن موضوع الحزن . صحيح أن الصور التى يعرف بها الشعراء الحزن نفسه ، كالقول انه « نظرة بلا أهداب » أو انه « كاللص فى جوف السكينة » أو « كالأفعوان بلا فحيح » أو انه « يعرفه الباكون فى صمت عميق » — هذه الصور وأشباهها قد يفيد تحليلها فى معرفة مدلول الحزن بالنسبة للشعراء أنفسهم ، لكن هذا آخر شىء يهمنا منهم ؛ لأن ما يهمنا فى الحقيقة هو الحزن كما عاشوه ، لا الحزن كما عاينوه .

وربما كان الشاعر صلاح عبد الصبور أكثر شعرائنا المعاصرين حديثا عن الحزن[1] . ومع ما يتخلل قصائده عن الحزن من مشاهد حية ومن مواقف انسانية يتجسم فيها الباعث على الحزن ، فان قصائده الأخرى

---

(١) راجع قصائده : الحزن ، الشىء الحزين ، أغنية الى الله ، وذلك فى دواوينه : الناس فى بلادى ، أقول لكم ، أحلام الفارس القديم ، على التوالى .

هى — فى رأيى — أبعد فى دلالتها وأشد التصاقا بالذات . ونفس الشىء يقال بالنسبة للشاعرة نازك الملائكة ؛ فأغنياتها للحزن لا تمثل أبعاد موقفها الحزين . وقس على ذلك القصائد الكثيرة التى كتبها الجيل التالى والجيل الناشىء ؛ فكل ما فيها من حديث عن الحزن لا يجسم لنا الموقف الحزين .

لا غرابة اذن فى أن ننحى فى دراستنا هذه كل القصائد التى تتحدث عن الحزن حديثا مباشرا وأن نلتمس أبعاد الموقف الحزين فيما دون ذلك من قصائد .

* * *

وأول ما نقف عنده الآن هو الاطار المأساوى العام للموقف الحزين ، وهو الذى يمثل فى الوقت نفسه الادراك « الشعرى » لمأساوية الحياة . وأعنى بالادراك الشعرى هنا الصورة المقابلة للادراك التجريدى ؛ فالشعر يواجه الوقائع المفردة فى الحياة ، الوقائع الصغيرة التى التى يمكن أن تكون نافذة على العالم الكبير أو التى تتركز فيها صورة هذا العالم . وأمثل لهذا هنا بقصيدة « يحكى أن حفارين » للشاعرة نازك الملائكة ، ففى أحد مقاطعها تقول عن هذين الحفارين وهما بطبيعة الحال من حفارى القبور

طالما حفرا فى التراب

حفرا فى الضباب

ربما حفرا فى شحوب الخريف

أو عبوس الشتاء المخيف

طالما شوهدا يحفران

يحفران ، يظلان فى لهفة يحفران

وهما الآن فوق الثرى ميتان

فلن يغيب عن أحد هنا هذه المفارقة بين حفر القبور وموت الحفار . وهى مفارقة تبدو للنظرة الأولى بسيطة وصغيرة ، ولكنها مع التأمل تكشف لنا عن المفارقة الكبرى التى تتمثل فى الوجود أجمع ، أو — بعبارة أدل — عن مأساة هذا الوجود . ولو تحدثنا على المستوى القريب من الموقف لقلنا ان هذين الحفارين لم يتخذا مهنة حفر القبور وسيلة للموت بل سبيلا للحياة ، فليس بين حفر القبور والموت نفسه أدنى علاقة ، وانما هو عمل ككل عمل ، يشقى فيه الانسان ويتعب . وقد صورت الشاعرة هذا الشقاء و تعب فى أن هذين الحفارين مارسا عملهما فى أقسى الظروف ، فقد حفرا فى الشباب وفى الخريف الشاحب وفى الشتاء المخيف ، ولم يكفا عن العمل ، بل ان رغبة الحياة كانت تثير فيهما اللهفة الى العمل والحرص عليه فهما فى اللحظة الواحدة أقرب ما يكونان من الموت ، فيما يحفران القبور للموتى ، وهما كذلك أبعد ما يكونان عنه ، لأنهما كانا طوال الوقت يعملان للحياة . ولم يمنعهما قربهما الشديد من الموت ، بل تعاملهما معه : من أن يطلبا الحياة ويسعيا لها . ولو توسعنا قليلا لقلنا انهما يصنعان من الموت وسيلة حياة ؛ فحياتهما قامت على أكتاف الموت بل على أكتافه . لكن الموت نفسه لم يقم على كتفيهما ؛ فلم تكن القبور المحفورة هى التى تستدعى الموت ، أى أن وقوع الموت ليس ضرورة يفرضها القبر المحفور ؛ فقد وقع الموت الحفارين نفسيهما فماتا على وجه الأرض .

فالموت اذن نتيجة غير منطقية بالنسبة للحياة ؛ لأن الحياة و « العمل » من أجل الحياة لا يمكن أن يستتبعا الموت . وهذه هى المفارقة الحقيقية ؛ المفارقة الكبرى التى يقوم عليها الوجود . ولو لم تكن مفارقة ، وكان

الموت نتيجة طبيعية للحياة ، لما نسى الحفاران أن يحفرا لنفسيهما قبرا وحفر قبور الموتى مهنتهما .

ومصدر الحزن هنا نابع من فقدان العلاقة المنطقية ، أعنى العلاقة السببية بين ظواهر الوجود . ألا يكون وجود هذا اطاره أشد وقعا على النفس وأعنف من مأساة ترتبط فيها النهاية — مهما كانت بشاعتها — بالمقدمات ارتباطا سببيا مقنعا ؟ !

وفى هذا الموقف يتجسم لنا نوع من مواجهة الذات للوجود والتمرد عليه ؛ لأن المفارقة فى نظامه تبدو للشاعر أشد ما تكون حدة ، وهى تنعكس بدورها على نفسه فتسبب للذات عذابا مضنيا ، ومن ثم تفهم ثورة الشاعر المعاصر على الكون ؛ فهو المصدر الحقيقى لحزنه ، أو هو المسبب له . وبمنطق أولى يستطيع الشاعر أن يدرك أنه جزء من هذا الكون وأنه انما يتحرك فى اطار نظامه الخاص ، وأن الظواهر التى تتكشف له فيه لا بد أن تشمله هو كذلك . شاء ذلك أم لم يشأ فاذا وقعت المفارقة فيما يعاين من ظواهر الوجود ألا يمكن أن تشمل هذه المفارقة وجوده نفسه ؟ ان مجرد هذا الاحتمال — وهو أكثر من مجرد احتمال — كفيل بأن يؤرقه ويجلب له التعاسة .

يحكى لنا الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدته « رحلة فى الليل » هذه الحكاية :

اليك يا صديقتى أغنية صغيرة
عن طائر صغير
فى عشه واحده الزغيب
والفه الحبيب

يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفى ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض ...
معذرة صديقتى .. حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين

فالأجدل المنهوم الذى هبط من عالى السماء ليغتال الطائر الصغير وواحده الزغيب انما هبط بلا سبب معقول ؛ فالطائر الصغير لم يؤرق الكون ولم يزعجه فى شىء ، ولم تكن مطامحه تتجاوز من الشراب حسوتى منقار ومن الغلال حبتين . فليست حياته اذن سوى صورة للوداعة والقناعة ، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تشكل الشر الذى ينبغى أن يستأصل ؛ ومع ذلك يهبط الأجدل المنهوم لكى يصنع نهاية لهذه الحياة الوادعة بلا سبب مفهوم ، لم يخدشه الطائر الصغير بظفر ، أو يفقأ له عينا ، بل لم يجن أى جناية تستتبع القصاص ، ومع ذلك فهو ينتهى فجأة الى هذا المصير الأليم

ولم تكن هذه القصة الا « المعادل الموضوعى » للذات ؛ فالشاعر نفسه متورط فى نفس الموقف . لنستمع اليه يحدثنا بعد ذلك عن نفسه فيقول :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوتى الأجش يخدش المساء

« الى المصير ! » والمصير هوة تروع الظنون

وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير

قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم

وموعدى المصير ... والمصير هوة تروع الظنون

فان يكن الأجدل المنبوم قد هبط على الطائر لكى يصنع مصيره الأليم لقد وقف ببابه الطارق الشرير ذو الأكتاف الغلاظ ، وقف ببابه الصغير لكى يقطع عليه أمنه ويبعثر أمله فى أن يشم نفحة الجبل ، فى أن يستمتع بنزهة مع صديقته فوق الجبل ، ويجره الى مصيره المحتوم : الى الهوة التى تروع الظنون .

وهكذا ينعكس الوجود بفظاعته على الذات . فالشاعر ، كالطائر ، لم يخدش وجه الكون ولم يبصق فيه ، بل أقبل على الحياة فى سلم ووداعة ، وتحددت مطامحه بالصور المشرقة من هذه الحيــاة : فما مبرر أن تسلب منه الحياة ؟ أجل انه نفس مصــير « الحفارين » ، لم تؤد اليه أحداث تفرضه وتبرره . وهو نفس مصير « زهران » الوديع [1] :

---

(١) راجع قصيدة « شنق زهران » من ديوان « الناس فى بلادى » .

كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة .

* * *

وقد تنطلق الذات صارخة في وجه هذا الكون التعس الذي تمثل الحياة فيه أكذوبة عريضة ، لأن الشيء الحقيقي فيه — فيما يبدو — هو الموت وليس الحياة :

تعالى الله هذا الكون موبوء ، ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت [1] .

فالأكذوبة أن نظن أن الحياة قد أخذت سمت المنطق والعقل حين ربطنا بينها وبين الزمن ؛ فقد وفقنا بذكائنا لأن نضع للزمن هندسة خاصة ندركه بها ، بين ماض وحاضر ومستقبل ، بين يوم وأسبوع وشهر وسنة ، وأن نعيش في هذا الاطار الهندسي الذي يجعل للحياة شكلا مقبولا . ولكن انتظام الإطار لا يعني انتظام ما يحتويه ، ولو رفعنا هذا الاطار لحظة لبدت لنا الأشكال الداخلية متداعية ، ولأدركنا أن الشيء الوحيد الصلب فيها هو الموت .

وقد عبر الشاعر عن فساد هذا النظام الداخلي بالمرض الذي هو علامة على اختلال الأجهزة وعدم تناسق العمل بينها فقال عن الكون انه موبوء . والاطار الزمني المنسق الذي نضعه حول هذا الكون لا ينفي

(١) راجع « مذكرات الصوفي بشر الحافي » من ديوان « أحلام الفارس القديم » .

العلة وان ساعد على تخفيها خلفه . أما العلة نفسها فهى خارج الزمن ، وخارج اطاره المحبوك :

هل تدرى فى أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر [١]

ان كل شيء يحدث اذن انما يحدث خارج الزمن ، خارج الاطار العقلى المنطقى ، وعبثا يحاول العقل اخضاعه لقياس أو رده لنظام .

وفى قصيدة بعنوان « قد سلمت » [٢] للشاعر نفسه يأتى الجواب عن السؤال :

« فى أى الأيام نعيش ؟ » وتفصيل للعلل والآفات التى تستتر تحت شكل من النظام المفتعل .

هذا يوم تافه
مزقناه اربا اربا
ورميناه للساعات
هذا يوم كاذب
قابلنا فيه بضعة أخبار أشتات لقطاء
فأعنــاها
وولدنا فيه كذبا شخصيا ، نميناه حتى أضحى ..
أخبارا تعدو فى الطرقات

---

(١) الموضع السـابق .
(٢) لم تنشر بعـــد

هذا يوم خوان

سألونا قبل الصبح عن الحق الضائع

فنسكرناه

وتمسينا فى الحانات

ودفعنا أجرة رشوتنا ثمنا لفطانتنا الصفراء

هذا يوم بعناه للموت

بحياة زائفة صلدة

وفرحنا أنا ساومناه

وخدعناه ومكسناه

هذه هى حقيقة الأيام : تستكشفها الذات وتثور عليها ، لكنها ثورة المغلوب على أمره ؛ فلن تستطيع الذات أن تبطل ذلك النظام رغم زيفه ، ولا يسكنها بالتالى أن تسر به وترضى . وهى لكى تقبله لابد أن تصيبها نفس علة الكون ، لا بد أن يمتد الوباء اليها . أما المقاومة بلا سلاح فلا جدوى منها . ومن ثم يعلن الشاعر تسليمه التام ، ورضوخه للحقيقة المرة ، ويطلب الجنون حتى يتم التعادل بين ذاته وبين هـذا الكون المجنون :

يا هذا المفتون البسام الداعى للبسمات

نبئنى ماذا أفعل

فأنا أتوسل بك

هل أغمس عينى فى قمر الليل [1]

أم أقتات الأعشاب المرة والورقا

---

(١) فى المرويات المتوارثة أن ادمان النظر الى القمر يصيب بالجنون .

أم أفتح بابى للأشباح وأدعوها وأطاعمها
وأقدمها للألواح الممدودة حول خوانى
وأقوم خطيبا فيهم .. أحبابى .. اخوانى
أم أبكى حين يجن الليل ، وأغفو دمعى فى هدبى
أم أضحك فى مرآتى وحدى
ان كنت حكيما نبئنى كيف أجن
لأحس بنبض الكون المجنون
.. لا أطلب عندئذ فيه العقل .

هذه هى آخر صرخة للذات ، ولكنها فى استسلامها أعنف وأقوى صرخة تصدر من ذات الشاعر وتوجه الى منطق الوجود . وهى تعنى أن الانسان لا يمكنه أن يقبل هذا الوجود ومنطقه الا اذا هو جن وفقد النطق. عند ذاك فقط يمكن أن يحدث الانسجام بين الذات والوجود ، وعند ذاك يبدو الكون جميلا جدا ، وسارا جدا . عند ذاك يعرف الانسان السعادة الحقيقية .

على أن الجنون ، وان يكن فيه خلاص الذات ، مطلب عزيز ، لا يبلغه الانسان عامدا ، فان هو لم يبلغه ظل التوتر قائما بين الذات والوجود ، وظل هذا التوتر الخلاق — من حسن الحظ ! — فى أقوى حالات نشاطه . ويظل الشعور بغربة الذات وضياع الانسان فى خضم هذا الكون أقوى دليل على حيوية الذات وقوة نبضها .

* * *

ويمثل شعور الغربة والضياع بعدا آخر من أبعاد تجربة شاعرنا المعاصر الحزينة ، فالمنطق الآلى الذى يحرك المجاميع يجعل الذات المفردة تضل

طريقها ، لأنها عندئذ تتحرك وتسير وحدها . تلوك أحلامها وآلامها وحدها ، فاذا هى انتصرت أو انسحقت ففى اطار وجودها وهى تظل هكذا محبوسة فى اطارها الضيق ما دامت ملتزمة لمنطقها الخاص

لتصنع الذات اذن ما شاءت وكيف شاءت ، فلن يلتفت اليها أحد من الجمع ولن يأبه بها أحد :

رأيت نفسى أعبر الشارع ، عارى الجسد
أغض طرفى خجلا من عورتى
ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا ،
نظرة اشفق على من أحد
فلم أجد

* * *

اذن ...
لو أننى ـــ لا قدر الله ! ـــ أصبت بالجنون
وسرت أبكى عاريا بلا حياء
فلن يرد واحد على أطراف الرداء

* * *

لو أننى ـــ لا قدر الله ! ـــ سجنت ثم عدت جائعا
يمنعنى من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

هذا الزحام .. لا أحد ! [1]

---

(١) قصيدة « لا أحد » من ديوان « لم يبق الا الاعتراف » للشاعر أحمد عبد المعطي حجازى

فلو أن الانسان اذن جن لما خلت المشكلة الا من طرف واحد ، مشكلة الذات والوجود ، فعندئذ تسعد الذات ، ولكن الوجود نفسه يظل هو الوجود بكل مقوماته .

وواضح أن هذا المحور من محاور التجربة الحزينة فى شعرنا المعاصر مستفيض لدى كثير من شعرائنا المعاصرين . ولست هنا بسبيل الاحصاء ، وانما هدفى هو تسجيل الظاهرة ومحاولة تحليلها وتفهمها . وواضح كذلك أن محور الشعور بالغربة والضياع هو فى الحقيقة تفريع على المحور الأساسى العام ، محور الذات والوجود ، أو هما يتوازيان على مستويين مختلفين . فاذا دارت تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور حول الذات والوجود فى معظم الأحيان فان تجربة أخرى كتجربة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى تدور بصفة عامة حول الغربة والضياع فى الزحام . أما التمزق فنتيجة يصل اليها هذا وذاك على السواء . وقد رأينا هذا بوضوح فى التماس كل منهما الخلاص بالجنون وان اختلف مدخل كل منهما اليه .

* * *

ثم نقف الآن أخيرا عند محور « الحب والحزن » . وانتهز هذه الفرصة لكى أنبه الى أننا فى كل ما مر من حديث انما كنا نهتم بأحزان النضوج لا بالأحزان الفجة (كأحزان المراهقة) أو الأحزان المرضية أو الحزن الرومنتيكى . ذلك أن هذه الأشكال من تجارب الحزن لا تمثل ظاهرة خاصة بشعرنا المعاصر ، فالمراهقة مرحلة بعينها فى حياة كل انسان ، لها أحزانها الخاصة التى تفسر من خلالها . وكذلك الأمر بالنسبة للحزن المرضى ، فالسوداويون يمثلون نمطا من الناس ليسوا من أبناء عصرنا وحده وانما هم يظهرون فى كل عصر وكل مكان . وكثيرا ما تكون الأحزان

الرومنتيكية انعكاسا لهذا الموقف أو ذاك . وهذه الأنماط من الحزن الشائع انما هى أنماط أولية ، تتمثل فيها الرؤية ذات الاتجاه الواحد ، التى لا تبصر من الأشياء الا جانبا واحدا . ولعل هذا هو ما أعفانى من الوقوف عند كثير من تجارب الجيل الجديد من الشعراء وان يكن معظم قصائدهم حزينا ؛ فهم اما يعبرون فى قصائدهم الكثيرة عن أحزان مراهقة أو رومنتيكية أو عن طبيعة سوداوية . والى جانب هؤلاء وهؤلاء فئة لا تعرف لأحزانهم طعما ، وربما كان ذلك أثرا من آثار التقليد ومحاولة التوقيع على النغمة السائدة .

وليس يعنينا هنا كذلك أن نقف عند صور الحزن التقليدية المتكلفة أو الحقيقية التى تتحدث عن هجر المحبوب أو قول الوشاة والعذال أو ما أشبه من هذا الطراز من الأحزان الأولية الساذجة ؛ فهى لا تمثل ظاهرة خاصة بشعرنا المعاصر . ذلك أن هذه الأحزان ان يكن الانسان المحب قد عاشها حقا ففى غير عصرنا .

لكن الحب بالنسبة للشاعر المعاصر انما هو جرعة تخدير للذات . انه موضوع تشغل الذات به نفسها حتى تترسب أحزانها فى القاع ، وحتى يبدو كل شىء جميلا وسارا فى هذا الوجود :

يغسلنى حنانك الرقيق مثلما ،
تغتسل السماء بالغمائم
ومثلما تهتز للربيع شجرة
يسقط عنى ورقى القديم
يموت حزنى العقيم ، حزنى المقيم
يصافح الحياة وجهى الذى نضرته بسمتك [1]

(١) قصيدة « أغلى من العيون » لصلاح عبد الصبور .

فان يكن هذا هو نظر الشاعر المعاصر للحب ، أنه وسيلة شفاء من الحزن المقيم ، فأين الحزن نفسه ؟ وكيف جاز لنا أن نعد « الحب » محورا من محاور أحزان الشاعر المعاصر ، ومن أى وجهة ؟

يبدو أن الشاعر المعاصر قد استنفد كذلك تجربة الحب ، فلم يعد للحب قوة التخدير القديمة ، وصار الحب البكر ، الحب الذى يعطى الجرعة اللازمة ، عزيز المنال . ومن ثم فقد الشاعر الأمل فى أن تحصل الذات على سكينتها عن هذا الطريق

ما الذى أبقت لنا الأيام حتى تتجلد
وكلانا يخبر الآخر أن الحب مات [1]

ولم يمت الحب الا لأن الشاعر فقد القدرة عليه ؛ فحزنه القديم المقيم ان يكن قد هبط الى الأعماق حين رانت عليه أنفاس الحب البكر لقد عاد هذا الحزن ينقر فى قلبه بعد أن استنفدت تجربة الحب أثرها ، بل ربما عاد الحزن فى هذه المرة مضاعفا بعد أن أضيف اليه الحزن على موت الحب وفقدان القدرة عليه :

أشقى ما مر بقلبى أن الأيام الجهمة
جعلته يا سيدتى قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاعى هذا القلب [2] .

* * *

---

(١) قصيدة « نهاية » لأحمد عبد المعطى حجازى .
(٢) قصيدة « رسالة الى سيدة طيبة » لصلاح عبد الصبور

هذه هى أبعاد ظاهرة الحزن فى شعرنا المعاصر ، ومحاورها الرئيسية . وكلهـا تدور ـــ اذا شئنا هنا التلخيص ـــ حول موقف الذات الواعية النامية من الكون ومن المجتمع ومن نفسها . وهى فى محاولتها التوازن تبحث عن كل وسيلة ، تبحث عن الموت نفسه ، كما تبحث عن الجنون . فان عز منالهما فانها تبحث عن الحب ، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه ، فلا يبقى لها الا الضياع .

حالة قد تدعو للوهلة الأولى الى الرثاء ، ولكنها فيما يبدو أكبر من الرثاء وفوق الرثاء ، فليس الراثون فى نظر المرثى لهم بأسعد حظا منهم ؛ فقد عاش هؤلاء الأخيرون الحياة وأدركوها ، فى حين اكتفى الآخرون بأن يعيشوها . والحق أن نزعة الحزن فى شعرنا المعاصر قد أضافت الى التجربة الشعرية بعامة آفاقا جديدة زادتها ثراء وخصبا . ومهما يكن تقديرها فى الميزان الأخلاقى أو العرفى أو غيرهما فانها قد ولدت طاقات تعبيرية لهـا أصالتها وقيمتها .

الفصل الثالث

الالتزام والثورية

فكرة الالتزام فى الأدب فكرة حديثة ، هى وليدة عصرنا ولم يعرفها النظر النقدى فى العصور الماضية . والمصطلح نفسه — أعنى الالتزام — مصطلح جديد فى ميدان الأدب ، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه . والواقع أن مفهوم الالتزام قد ارتبط الى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه ؛ ومدى علاقته بالحياة ؛ وبالدور الذى يقوم به الأدب فى توجيه هذه الحياة ..

والحديث عن العلاقة بين الأدب والحياة شىء لم يعرفه النقد القديم ، أو هو لم يعرفه فى صورة نظرية مبلورة . وربما كانت أول عبارة فى تاريخ النظر النقدى قد أحكمت الربط بين الأدب والحياة هى العبارة المأثورة عن الناقد والشاعر الانجليزى المشهور كولردج ؛ التى يقرر فيها أن الأدب نقد للحياة . فاذا قلنا أن الرومنتيكيين قد أحدثوا تحولا خطيرا فى ميدان الأدب فان ذلك يرجع الى ادخالهم هذا المعيار الجديد الذى يجعل روعة الأدب وقيمته رهنا بمدى ما يتحقق فيه من نقد للحياة . فالنقد يقتضى أولا الفهم ، ومن ثم صار الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب ما يكتب . وهو لن يستطيع تفهمها الا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها ؛ وانخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة الى أبعد مدى ، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها ، وحتى يقف فيها على

العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها ، والمسببة لوجودها . ومن شأن الأدب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها الى الآخرين ثم تتحور القيمة الى نوع من الخبرة بالحياة ، فاذا العمل الفنى القيم ذلك الذى ينم عن خبرة صاحبه ، والذى يضيف الى خبراتنا القديمه مزيدا من الخبرة ..

هذا المفهوم اذن يمثل نقطة تحول خطير فى تاريخ النظر النقدى وفلسفة الفن بصفة عامة . لأنه خرج فى الواقع على المعيارين التقليديين لتقدير قيمة الفن ، اللذين سيطرا ، متلازمين ، أو بالتبادل ، على ميدان الأدب منذ عصوره الأولى حتى العصر الرومنتيكى ..

لقد نشأت فكرة الالتزام اذن فى العصور الحديثة نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وادراكه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات . ومن ثم تحدد مفهوم الأدب منذ وقت مبكر فى العصر الحديث بأنه « نقد للحياة » أو « تفسير لها » ، وكان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره وقضاياه ، حتى يتمكن من أن يجعل من قوة التعبير الفنى وسيلة فعالة فى تنبيه النفوس الى ما هى رازحة فيه ، وتوعيتها بواقعها ومصيرها ..

وارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها ، وبمشكلات الحياة فى المجتمع الذى يعيش فيه — مهما يكن لها من طابع محلى — ليس شيئا غريبا على طبيعة الأديب ، فنحن نفترض فى الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلا عن حس مرهف وادراك سليم للأمور ، ودقة فى ملاحظة الحياة فى تطورها الظاهرى والباطنى . وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش فى عزلة عن قضايا مجتمعه

ومشكلاته ، بل الأحرى أنها تشده اليها شدا . فالأديب الحق فى رأيى — لا يمكن أن يعيش بضميرين ، ضمير مع نفسه وضمير مع الناس ، وانما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس ، بل ربما كانت مشكلات الناس بالنسبة اليه هى محور مشكلاته ..

وليس معنى هذا أن الأديب ملتزم بالضرورة ، والا لما كان هناك مبرر للحديث عن الالتزام وما يثار حوله من مناقشات كثيرة ، وانما يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا ايجابية فى تأثيرها ، تمس حياتهم ومشكلاتهم مسا مباشرا . فالناس فى حاجة دائما الى من يمهد لهم الطريق الى الحلول الناجزة لقضاياهم ومشكلاتهم التى يحسون بوطأتها عليهم . وهم لن يكونوا متأهبين لاستيعاب قضية عامة قبل أن يفرغوا من قضاياهم الخاصة ..

ولا شك أن كل مجتمع معاصر له قضاياه المحلية الخاصة ، وهى قضايا قد تتشابه فى مجتمع أو آخر ، لكنها مع ذلك تظل قضايا محلية ، تنتظر الحلول السريعة الناجزة . وانهماك الأديب فى القضايا العامة ، أى فى القضايا الانسانية المطلقة ، التى لا ترتبط بزمان أو مكان بعينه ، لا يمكن أن يعني بطبيعة الحال أنه ليس أديبا وليس صادقا ، كل ما فى الأمر أن هذه القضايا الانسانية العامة ينبغى — لكى تلقى استجابة من الجمهور المتلقى — أن تنعكس بشكل أو بآخر على حياة الناس ، وذلك انما يتحقق عندما ينظر الأديب الى هذه القضايا من منظور عصره ومجتمعه ، فان هو لم يصنع هذا دل ذلك على غفلة منه ، وكان أدبه حريا ألا يلقى الاستجابة المنشودة . هكذا صنع كبار الأدباء العالميين فى عصرنا الحاضر عندما

تناولوا موضوعات انسانية عامة ، شغلت الأدباء فى العصور الماضية كذلك ، فقد عبروا فى هذه الأعمال عن نظرة عصرية ، وشــدوا بذلك الموضوع التجريدى المطلق الى الواقع الراهن الذى يعيشه الناس ..

ومن ثم يتحدد الالتزام فى الأدب بمدى ارتباط الأديب بقضايا الناس فى مجتمعه ، وما يتقدم به من حلول لهذه القضايا ، أو بمجرد التنبيه اليها ..

والذين يعادون هــذه الفكرة يحسبون أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعنى بالضرورة اشتغاله بالمشكلات اليومية المعاشية ، وأن هذا من شأنه أن يحط من جلال الأدب ، وأن يهبط بالفن من عليائه . وهــذا التصور خاطىء بطبيعة الحال ، فالفن لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوعات وروعتها . هذا شيء أكدته فلسفة الجمال الحديثة منذ الربع الأخير من القرن الماضى ، وكانت أشعار بودلير مثالا عمليا لهذا التحول الجمالى . وانما تتحدد قيمة العمل الفنى بالأثر الفعال الذى يتركه فى نفوس الناس ، أيا كان الموضوع الذى يتحدث فيه . ثم ان أحدا لم يقل ان هذه المشكلات اليومية تافهة ولا تستحق من الأديب الاهتمام بها ، لأن هذه المشكلات اليومية البسيطة تشكل فى مجموعها آخر الأمر صورة الحياة التى يحياها الناس . واذا كان المفروض فى الأدب والفن بعامة أن ينقى هذه الصورة من الشوائب أو يعمل على تنقيتها ، وأن يتطور بها الى صورة أرقى يمارس فيها الانسان حياة رزينة تسودها العدالة ويعمها الخير ، فانه بذلك يكون قد حقق أجل الغايات ..

ولقد كثر الجدل عندنا منذ أكثر من عشرة أعوام حول موضوع الالتزام ، ولعلنا ما زلنا حتى اليوم نجادل فيه . ولكننى أومن دائما بأن الجدل النظرى وان كانت له فائدته التى لا تنكر فى تنوير الأذهان فان

الواقع العملى هو المعيار الحقيقى الذى تقاس به الظواهر والأفكار وفى ضوء هذا المعنى يستطيع المتتبع لنشاطنا الأدبى فى مجالات القصة والمسرحية والشعر أن يدرك أن أدباءنا قد أنتجوا خلال السنوات العشر الماضية، ودون أن يتأثروا بأى تفكير نظرى، منطلقين من ادراكهم السليم لطبيعة الأدب ومهمته فى الحياة، قد أنتجوا أعمالا أدبية تمس حياتنا مسا عميقا، وتنعكس على مشكلاتنا الفردية والمجتمعية على السواء

قد تكون هناك بعض الأعمال الأدبية التى لم تتحقق فيها هذه الظاهرة ولكنها نادرة، والندرة لا يقاس عليها. وكذلك لا انكار أن هناك بعض الأعمال التى يبدو فيها التزام الأديب متكلفا، ولكن مثل هذه الأعمال لا يكون لها التأثير الفعال المنشود، لأننا نفتقد وراءها غالبا الأديب الفنان، الذى يستطيع أن يجعل التجربة الفنية تنطق وحدها بكل ما يريد..

وربما كانت هذه المشكلة الأخيرة أشد محاور الجدل حول قضية الالتزام حيوية وتأثيرا. ويمكننا أن نمثل هذا الجدل فى صورته التجريدية العامة اذا نحن عرفنا الحقيقة الجدلية الكامنة وراءه فالحق أن الجدل حول قضية الالتزام هو فى صميمه جدل بين الأيديولوجية والفن. ومنشأ هذا الجدل — فى صورته المبسطة — هو أن الأيديولوجية تمثل تفكيرا أو موقفا فكريا محددا، فى حين أن أفق الفن طليق لا يمكن أن يحد. واخضاع الفن للأيديولوجية اذن معناه اخضاع المطلق للمحدود أو الحرية للقيود..

وقد يستغرق الانسان طويلا فى مثل هذا الجدل النظرى فى سبيل أن ينتصر لجانب على آخر، ولكننا لو أمعنا النظر فى حقيقة الفن من حيث هو تعبير انسانى وجدناه منذ البداية شديد الارتباط بالعقيدة ورجعة

فى التاريخ الى الوراء تؤكد لنا هذه الحقيقة ، فتاريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ فى أحضان العقيدة الدينية ، وظل آمادا طويلة شديد الارتباط بها . بل ان المتدبر لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والعقيدة ، فليس هناك فنان معروف لم يصدر فى أعماله الفنية عن عقيدة و « العقيدة » هى التعبير القديم عما نسميه اليوم بالأيديولوجية . فالأيديولوجية عقيدة ، كل ما فى الأمر أن كلمة العقيدة ارتبطت فى أذهاننا من خلال التاريخ بالعقيدة الدينية . وفى العصور الحديثة ، حيث انفصمت عرى العلاقة بين العقيدة الدينية والانسان الفرد ، راح الانسان يستبدل بالعقيدة الدينية عقيدة أخرى . وقد ساد على مدى قرون عديدة فى العصور الحديثة الاعتقاد فى الانسان الفرد ، وتمثل هذا فى الايمان بالعبقرية والانسان العبقرى . لكن العبقرية ظاهرة فردية ، لاءمت الحياة فى تلك القرون التى غلبت عليها فكرة سيادة الفرد ، والتى سمحت فيها ظروف الحياة ونظامها للفرد بهذه السيادة . لكن تطور المجتمع الانسانى خلال هذه العصور [1] وتحوله من المجتمع الزراعى أو التجارى الى المجتمع الصناعى قد أحدث شكلا للحياة لم يعد الايمان فيه بالعبقرية عقيدة ملائمة ، وبخاصة بعد أن كشفت الدراسات النفسية عن حقيقة العبقرية ، وكيف أنها لا تميز فردا عن آخر تمييزا كيفيا بل كميا . ومع حطام هذه العقيدة المنهارة بزغت عقيدة جديدة ، تؤمن بالفن فى ذاته ، وتجعل منه العقيدة البديل من العقيدة الدينية وعقيدة العبقرية على السواء . ولكن سرعان ما تبين أن الفن فى ذاته لا يمكن أن

---

(١) لنتذكر هنا كيف مثل « الملك » فكرة « الاله » ، وكيف أن الثورة الفرنسية قضت على هذه العقيدة يوم أرسلت لويس السادس عشر الى المقصلة

يكون عقيدة ، لانه قبل كل شيء نتاج بشرى شديد المساس بالحياة . انه يحتاج دائما الى العقيدة التى تسنده وتكون بالنسبة اليه بمثابة نقطة الانطلاق . ولهذا انهارت هذه العقيدة وان ظل فلول من الناس يؤمنون بها . وهم يجادلون كل من يريد أن يربط الفن بعقيدة من العقائد ، ناسين أنهم أنفسهم قد جعلوا الفن « عقيدة » ..

ولما كانت عقيدة الانسان الفرد قد انهارت فقد فرضت ظروف الحياة الجديدة المتطورة نحــو « الجماعية » عقيدة جديدة تتمثل فى الايمان بالمجتمع ، وصارت هذه العقيدة الجديدة هى عقيدة الفنان نفسه ، بوصفه انسانا يعيش فى جماعة ، وتربطه بها مصالح وأهداف مشتركة . ومن ثم ارتفعت شعارات « الفن للحياة » و « الفن للمجتمع » ، معبرة عن هذه العقيدة الجديدة أو هذه « الأيديولوجية » . وفى اطار هذه العقيدة يجد الفنان نفسه منخرطا بالضرورة فى واقع الجماعة التى يعيش فيها ، يعانى كل قضاياها ، ويعبر عن هذه المعاناة على نحو كاشف . وفى هذا يتحدد مفهوم الالتزام ..

على أن الجدل بين الأيديولوجية والفن يتطرق الى مسألة أخــرى جوهرية ، وان كانت تعتمد على القضية السابقة أو هى تشتق منها ، وهى مسألة يوليها الناقد أهمية خاصة . وتقول هذه المسألة ــ فى ايجاز ــ ان عملية الابداع الفنى عملية فردية ، وان العمل الفنى يحمل وجهة نظر انسان بعينه ، هو المسئول أولا وأخيرا عنها ، فكيف تتصور هذه القدرة الفردية الخلاقة قد تضــاءلت أو تلاشت لتحــل مكانها قــوة ابداعية جماعيــة ..

والحق أن الفن سيظل ــ كما كان دائما ــ عمل الفرد المبدع ، ولكن هذه الخاصة الفردية لا تتعارض ــ كما لم تتعارض من قبل ــ مع

العقيدة الجماعية . ولنسمح لأنفسنا هنا أن نستشهد بالفنان المصرى القديم ، فقد كان هذا الفنان فى كل ما أنتج من فن شديد الصلة بالعقيدة الدينية ، قوى التعبير عنها ، ولم يمنعه تخليه عن نزواته الشخصية من أن ينتج فنا رائعا ، يعبر فيه عن العقيدة الجماعيـة . ذلك أنه كان يحس بنفسه ــ شأن كل فنان أصيل ــ فردا فى جماعة لا فردا مطلقا . وهو فى تعبيره عن هذه العقيدة الجماعية انما يعبر فى الوقت نفسه عن عقيدته الخاصة . ومن ثم ينقلب أمامنا التصور رأسا على عقب ، فاذا بنا أمام فنان يتنازل عن نزوته الضيقة المحدودة فى سبيل تحقيق النظرة الكلية الشاملة . وفنه بذلك ــ وان ارتبط بعقيدة جماعية ، بل لأنه ارتبط بعقيدة جماعية ــ لا يمثل اخضاع المطلق للمحدود أو الكلى للجزئى ، بل على العكس فانه يخضع المحدود للمطلق ، والجزئى للكلى ..

وعلى ذلك تحددت منذ البداية صورة التفاعل بين العقيدة والفن ، أو بين المجتمع والفنان . فالمجتمع قد أودع الفنان كل ثقته ، والفنان نفسه ــ مقابل هذا ــ قد استقر فى نفسه الشعور بضرورة الاخلاص للمجتمع . ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان الى حد أنه كان ينظر اليه على أنه نبى قومه ، وهو وصف يؤكد حيوية العلاقة بين الفنان والمجتمع وخطورتها .وقد بلغ التصور لهذه العلاقة أقصى مداه ، وصار فى الوقت نفسه أكثر وأدق تحددا ، لدى الاغريق ، الذين عدوا الفنان نبى قومه وطفلهم فى الوقت نفسه ، فهو ليس المعبر عن عقيدتهم فحسب ، بل هو الى جانب هذا تتبلور فيه كل تصوراتهم الأولية البسيطة أو الساذجة . وفى هذا تقرير لشمولية الدور الذى يؤديه الفنان فى قومه . ومقابل هذه الثقة المطلقة التى يتمتع بها الفنان من قومه نجده يعد نفسه خادمهم الأمين ، الذى لا يكذبهم قط ، ولا يخونهم قط . وهو فى الوقت الذى يمثل فيه

جوهر العقيدة فى أعلى مستوياتها يعد نفسه واحدا من عامة الناس ، يشعر بمشاعرهم ، ويوائم فى عمله بين العقيدة المطلقة والواقع الملموس ..

* * *

هذا من حيث النظر النقدى الصرف ، أما من حيث النقد العملى فان المسألة تتحور لتأخذ وجها آخر . ذلك أن ارتباط الفن بالعقيدة يرسب أحيانا فى بعض الأذهان تصورا خاطئا مؤداه أن الشيء الأول والأهم فى أى عمل فنى هو العقيدة أو الموقف الفكرى ، أو الأيديولوجية التى يريد الفنان أن يعبر عنها . وعند ذاك تتخذ المسألة وجها جدليا آخر يتمثل فيما نسميه الصراع بين المضمون والشكل ..

وقد جرت العادة فى كل نقد تطبيقى سليم على تقدير هذين العنصرين المتداخلين المتجاذبين فى الوقت نفسه لبيان كيف أن العمل الفنى من حيث هو كل انما قد تحقق من خلال هذا التداخل والتجاذب بين الشكل والمضمون . فليست هناك قيمة حقيقية لعمل فنى لا تتمثل فيه علاقة التأثير المتبادل بين شكله ومضمونه ومن ثم لا يكشف النقد الذى يقدر مضمون العمل الفنى وحده، أو شكله وحده ، عن مجرد قصور فى المنهج وفى التقدير، بل عن خطأ فى تمثل طبيعة تكوين العمل الفنى ذاته . ومن هنا يتساقط كل نقد أيديولوجى كما يتساقط كل نقد جمالى صرف . فالموقف الأيديولوجى وحده لا يصنع العمل الفنى ، وكذلك يفقد العمل الفنى وزنه حينما يخلو من موقف . ومن ثم نعود الى المشكلة من بدايتها حين نفكر فى طبيعة هذا الموقف ، أهو موقف ذات متفردة تعيش فى جماعة ، انها ذات تلتحم مع الجماعة وتتجاذب معها فى الوقت نفسه . فالجدلية بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى هى صورة أو انعكاس لهذه الجدلية بين الذات المتفرده والجماعة .

والغريب أننا حين نقول ان لكل أديب أسلوبه الخاص لا يفوتنا ، عندما نحلل هذا الاسلوب ، أن نستخلص خصائص هذا الاسلوب من خلال تفهمنا لطريقة تفاعل الأديب مع اللغة . فالأدب ليس سوى نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب وظاهرة جماعية : هى ظاهرة اللغة . والأديب ينفصل عن لغة الناس بمقدار ما ينهمك فيها . انه يستخدم لغة الناس ولكن بطريقته الخاصة أقول اننا نسلم فى نظرية الأسلوب بهذه الحقيقة ولا نختلف فيها ، ولكننا حين نواجه مشكلة المضمون يبدأ الخلاف . على أن الأمر فى المضمون لا يختلف عنه فى الأسلوب ، فأى مضمون هو بالمثل نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب والظواهر الاجتماعية أو الحياتية بعامة . فبمقدار انهماك الأديب فى هذه الظواهر يكون له موقفه الخاص ..»

فاذا اتفقنا الآن على أن تقدير العمل الفنى لابد أن يأخذ فى الاعتبار قيمة الموقف الذى يعبر عنه هذا العمل انكمشت أمامنا القضية وتحددت فى مشكلة « القيمة » . فالعمل الفنى الناجح اذن هو العمل الذى يعبر عن موقف له وزنه وقيمته . ولكن هل هناك قيمة أو مجموعة من القيم لها صفة التجرد والثبات حتى يمكن اتخاذها معيارا فى هذا الصدد ؟

منذ القدم والناس يجدون الاجابة عن هذا السؤال سهلة ميسورة . ألا تسعف قيم الحق والخير والجمال كل من يود الاجابة عن هذا السؤال ؟ ولكننا نعتقد أن هذا الطراز من القيم قد آن الأوان لمواجهته مرة مواجهة صريحة . قد يفرح الفنان عندما يجدنا نحكم على أعماله فنقرر أنه قد حقق فيها قيم الحق والخير والجمال ، لكننا فى اصدارنا مثل هذا الحكم نكذب ، ويلحق بنا الفنان نفسه فى هذا الكذب ، فليس هناك فنان

نشط للعمل من أجل تحقيق الحق والخير والجمال ، ولم تكن هذه القيم هى دافعه الى العمل ، أو أهدافه التى يريد أن يحققها من العمل ..

وفى ظنى أن هذه المجموعة من القيم المتعالية المجردة قد عطلت تفكير الانسان فى مسائل الفن قرونا من الزمان ، فقد قامت بمثابة السور الشامخ الذى يحجب الرؤية ، ويختصر الطريق ..

ان الانسان يعرف قيم الحق والخير والجمال ولا يعرفها . يعرفها واقعا بعينه ولا يعرفها قيما مثالية مجردة . والسعيد خالى البال هو ذلك الذى يستطيع أن يزعم أنه يعرف هذه القيم منفصلة عن الحياة وعن الواقع . ولم يكن الفنان قط انسانا سعيدا خالى البال ، وانما هو دائما انسان معذب بنفسه وبالآخرين . وعذابه بنفسه وبهم ناجم عن معاناته الحياة معهم أكثر من معاناتهم اياها ..

فاذا كنا نريد أن نجعل من قيم الحق والخير والجمال معايير نزن بها العمل الفنى فينبغى عندئذ أن نفهم طبيعة هذه المعاناة وما يمكن أن تدل عليه هذه القيم بالنسبة لها . والانسان انما يعانى ألوانا مختلفة من المعاناة ، وفقا للاطار الاجتماعى والحضارى الذى يعيش فيه.وعلى ذلك ينبغى تفهم قيم الحق والخير والجمال منخلال الأطر الاجتماعية والحضارية المختلفة ، اذا كنا نريد أن نزن الأعمال الفنية فىالعصور والبيئات المختلفة بميزانسليم. وعندئذ سنجد أن ما نسميه الحق والخير والجمال بالنسبة للانسان الزنجى مثلا يعنى الاعتراف بحقوقه الانسانية ككل انسان . وهو بالنسبة للفلسطينى المشرد يعنى عودته الى وطنه واسترجاعه لأرضه ، وهو بالنسبة للعدنى يعنى التحرر من سلطان المستعمر ، وهو بالنسبة للفقير المظلوم يعنى بناء مجتمع الكفاية والعدل . وهكذا تتعدد وجوه هذه

القيم ومعانيها فى العصر الواحد ، فما بالنا بالعصور المختلفة . فالحق والخير والجمال بالنسبة لزنوج أمريكا لا يمكن أن تعنى نفس الشىء بالنسبة للبيض من أهلها . وكذلك لا تستقر هذه القيم عند معنى واحد الى الأبد ، فعودة الفلسطينى الى وطنه تعنى الآن بالنسبة اليه كل الحق وكل الخير وكل الجمال ، ولكن هذه القيم سوف تتخذ لديه معنى آخر يوم يستعيد أرضه ..

ومعنى كل هذا أننا لا نستطيع أن نضع للفن معايير مطلقة ، نزنه بها ، ونقدره وفقا لها ، وانما تشتق هذه المعايير من واقع المرحلة الحضارية التى يعايشها الفنان فى مجتمعه . ففى مجتمع يسعى الى التحرر يكون غريبا حقا أن يمجد الفنان الحاكم الضالع مع المستعمر . ولا معنى لتمثل هذا تحت ما نسميه الحرية الشخصية ، لأن حرية الفنان الشخصية لا يمكن أن تتحقق الا فى مجتمع حر . وهو لكى يكون حرا بحق يتحتم عليه أن يتبنى عقيدة مجتمعه فى التحرر ..

قد يتوقف البعض عند كلمة « يتبنى » فى العبارة السابقة ، ويحسب بذلك أننا نروج للفن الدعائى ، فن الخطب والشعارات . ولكننى أرجو أن نفهم معنى التبنى هنا من خلال تحليلنا السابق لعلاقة الالتحام والتجاذب بين الفنان والمجتمع . فالفنان لا يتبنى فكرة مجتمعه أو عقيدته الا بعد التحام حميم به وتجاذب عنيف معه . وهو يوم يتبنى عقيدة مجتمعه فانها تكون قد صارت عقيدته الخاصة التى يربط بينه وبينها ما يربط بين الأب وابنه . فموقف الفنان ليس تعبيرا من طرف واحد ، وانما هو دائما حصيلة للتفاعل — كما سبق أن قلنا — بينه وبين المجتمع ومن ثم يفرق بعض الكتاب — بحق — بين الالتزام والالزام . ففى الالتزام يتخذ الفنان

موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار ، في حين أن الالزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضا . وحين يكون فرض لا يكون فن ..

واذا كنا قد ذهبنا الى تحديد معنى القيم التى نزن بها ما يعبر الفنان عنه من مواقف بحدود الأطر الحضارية والمراحل التاريخية المختلفة التى يعيشها الفنان فى مجتمعه فان ذلك قد يثير علينا أخيرا مشكلة محدودية هذه القيم ، وكيف أن الفن يستهدف — فى أعلى نماذجه — قيما ذات طابع شمولى أو انسانى عام . فنحن نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذى استطاع الفنان فيه أن يخرج من اطار المرحلة الحضارية التى عاشها الى اطار المعاناة الانسانية العامة ، التى لا تتقيد ببيئة بعينها أو بزمان معين . والواقع أننا مخطئون فى هذا التصور ، فالفن الفرعونى مثلا ليس إلا فنا فرعونيا وكذلك الأمر بالنسبة للفن الصينى والفن الاغريقى والفن الاسلامى والفن المسيحى ، كلها فنون تنتمى الى أطر حضارية مختلفة ، وتتبنى لذلك قيما معنوية وجمالية مختلفة . فاذا كنا اليوم نعجب بالفن الفرعونى فاننا نعجب به فى اطاره الحضارى الخاص . وما لم نأخذ فى أنفسنا هذا الاعتبار فاننا لن نستطيع أن نتذوقه وننفعل به بل لن نستطيع — قبل هذا — أن نفهمه ..

وفى عصرنا الحاضر لم يعد هناك معنى لفكرة المحلية والعالمية حتى نرتفع بقيمة الفن الذى يخاطب الانسان العالمى أو الانسان المجرد على الفن الذى يخاطب انسانا بعينه . ذلك أن الاتصال بين كل أجزاء العالم فى هذا العصر قد جعل لكل جزء منه أهمية بالنسبة الى الكل ، وبذلك صارت كل المحليات ذات طابع عالمى فى الوقت نفسه . لن تستطيع اليوم أن تصرف نظرك عن شعر الزنوج لأنك أبيض ، ولن تستطيع أن تهمل

شعر النكبة — نكبة فلسطين — لأنك تعيش فى الرباط ، فان هذا الشعر وذاك يحمل اليك معنى حيثما كنت على وجه الأرض . وما دام يحمل اليك معنى فانه يحمل قيمة انسانية . « اننا نلحق نهائيا بما هو أبدى بمشاركتنا فى تفرد عصرنا »[1] .

* * *

ما علاقة كل هذا الجدل بالشعر بعامة ، وبالشعر العربى المعاصر بخاصـــة ؟

وقد تبدو الاجابة عن الشطر الأول من هذا السؤال بديهية ، فالشعر شكل من أشكال التعبير الفنى ، وما ينطبق على الفن بعامة من أحكام ينطبق كذلك على أشكاله التعبيرية المختلفة وكل ما يقال عن العلاقة بين الفنان والاطار الحضارى والتاريخى الذى يعيش فيه ، وعن التزام الفنان بموقف أو بفكرة أو بعقيدة — يمكن اذن أن يقال بالنسبة للشـــاعر ..

لكن الأمر بالنسبة للشعر والشاعر لم يخضع — فى تفكير بعض الكتاب — لهذا القياس ، فوجدنا من يحاول اخراج الشعر من نطاق هذه القضية ، ولا يسيغ مناقشة قضية الالتزام بالنسبة لهذا الشكل من أشكال التعبير الفنى . وربما كان سارتر أبرز المعبرين عن هذا الموقف ، فهو يرى أنه من السخف المطالبة بالتزام شعرى[2] .

والطريف أن هذا الرأى لم يصدر عن كاتب يعادى فكرة الالتزام اطلاقا ، بل على العكس من هذا نجد سارتر من أكبر دعاة الالتزام فى

---

(١) سارتر الأدب الملتزم ، ص ١١ — ١٢ .
(٢) انظر المرجع السابق ، ص ٦٠

الوقت الحاضر ، وكتابه عن « الأدب الملتزم » شاهد على هذا . فسارتر يؤمن بالالتزام ولكنه يخرج الشعر من دائرته . ولذلك يتحتم علينا أن نتأنى معه قليلا قبل أن نفكر فى ادخال الشعر كذلك فى دائرة الالتزام ..

وترتكن فكرة سارتر فى اخراج الشعر من دائرة الالتزام الى فهمه لطبيعة التعبير الشعرى وعملية الابداع فيه ، والى نوعية تعامل الشاعر مع الكلمات والأشياء . يقول : « ان الكلمات ـــ الأشياء تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات ، وهى . كالألوان والأصوات ، تتجاذب وتتدافع و « تحترق » ، ويؤلف تداعيها الوحدة الشعرية الحقيقية التى هى الجملة ـــ الموضوع . وفى أغلب الأحيان أيضا يكون فى ذهن الشاعر هيكل الجملة أولا ثم تليه الكلمات . لكن ليس بين هذا الهيكل وبين ما يدعى عادة بالهيكل اللفظى أى صلة مشتركة . انه لا يتصدر بناء معنى من المعانى ، بل هو بالأحرى يقترب من المشروع الخلاق »[1] . فكون هيكل الجملة لا يتصدر معنى من المعانى وانما هو محاولة للاقتراب من موضوع الابداع ، هو ما يمكن الاستناد اليه فى رفض فكرة الالتزام فى الشعر . فالألفاظ فى القصيدة لا تتجمع بتوجيه من معنى فى نفس الشاعر يريد الافضاء به ، وانما هى تتجمع « عن طريق تداعيات سحرية » ..

وفى هذا افتراض واضح لقيام عالم الشعر مستقلا عن عالم المعنى ، وأن الشاعر لا يدخل هذا العالم الا بعد أن يحطم كل معنى فى نفسه ، فيعبر الى هذا العالم الشعرى على أشلاء المعانى التى أحس بها فى نفسه واضحة ومحددة . انه ـــ بعبارة أخرى ـــ يدخل اليه عريان من المعنى . ومن ثم لا يستطيع الشاعر أن يقول اننى أريد أن أعبر عن « كذا » فى عمل شعرى ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

لأن تعبيره عن المعنى أو الموضوع المحدد الواضح له لن يكون تعبيرا ، شعريا ، بل مجرد تعبير . ذلك أن عالم الشعر يخلق موضوعه الخاص ، ولا يمكن اقحام موضوع خارجى محدد عليه . يستطيع الانسان أن يعبر عن أفكاره نثرا ، حيث يمكن اخضاع الألفاظ فى العبارة لنوع من العلاقة البيانية التى يتمثلها العقل ويقررها . أما فى الشعر فالقوة المتسلطة قوة « سحرية » ؛ تتغلغل فيما ينشأ بين الألفاظ أو الأشياء التى تدل عليها من علاقة ..

ولكن هل مهمة الشعر أن يعبر عن أفكار ومعان عقلية ؟ لو كان الأمر كذلك لكان من اليسير رفض أن تكون له عندئذ ميزة خاصة تميزه عن النثر . ولكن قراء الشعر يدركون تماما أنه ليس من مهمة القصيدة أن تحمل اليهم معنى محددا أو فكرة بعينها ، وانما يكفيهم منها الاثارة الوجدانية ، يكفيهم منها اثارة ألوان من الانفعال هى ما دفع الشاعر الى التعبير : لكن سارتر كما استبعد عالم المعنى الخارجى من الشعر نفى كذلك فكرة توصيل الشاعر لانفعالاته المسبقة خلال عملة الشعرى الى المتلقى . يقول : « مما لا شك فيه أن الانفعال والهوى — وكذلك الغضب والسخط الاجتماعى والكراهية السياسية — هما مصدر كل قصيدة ، لكنهما لا يعبران عن نفسيهما فيها ، كما فى المقالة الهجائية أو فى الاعتراف . فكلما عرض الناثر عواطف ما أوضحها ، أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك.انه يكف عن تعرف أهوائه اذا ما صبها فى قصيدة ، فتأخذها الكلمات ، تتغلغل فيها ، وتمسخها ، ولا تعود تدل عليها حتى فى نظره »[1] .

وواضح من هذا الرفض أنه يقوم على نفس الأساس الأول الذى يأخذ فى الاعتبار نوعية تعامل الشاعر مع اللغة . فالشاعر يثور فى نفسه انفعال

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

معين وقد يدفعه هذا الانفعال الى اقتحام عالم الشعر ، ولكنه ما يكاد يدخل هذا العالم حتى يجد نفسه خاضعا خضوعا كليا لقوانين هذا العالم الخاصة به حتى ان ما يبدعه فى اطار منطق هـذا العـالم لا يكون معبرا عن ذلك الانفعال ..

المعنى المحدد اذن ، وكذلك الانفعال ، لا يتفقان وعالم الشـعر ، وانما هما شيئان ينتميان الى عالم النثر . فاذا تحدثنا عن الالتزام اذن فينبغى أن نقصر هذا الحديث على مجال النثر وحده . ذلك « ان فن النثر يمارس فى الكلام ، ومادته لها معنى بشكل طبيعى ، أى أن الكلمات ليست أولا موضـوعات ، بل تسميات لموضـوعات . وليس المهم أولا أن تكون أو لا تكون مرضية فى ذاتها ، بل أن تكون دالة على شىء معين من العالم أو على مفهوم معين . وغالبا ما نجد أنفسنا مالكين فكرة معينة وصلت الى علنا بواسطة الكلمات ، دون أن تتذكر كلمة واحدة من الكلمات التى نقلتها لنا . ان النثر أولا هو موقف فكرى »[1] . فاذا كان الالتزام يعنى اتخاذ موقف فكرى فان النثر عندئذ يكون ميدانه الطبيعى ، أما الشعر فهو ـــ ترتيبا على هذه المقدمات ـــ لا يمثل موقفا فكريا ، ولا يكون للالتزام ـــ نتيجة لذلك ـــ معنى فيه

ولسنا نظن أن هناك دفاعا له رصانته عن اخراج الشعر من عالم الالتزام يفوق هذا الدفاع بخاصة اذا تذكرنا مرة أخرى أن صاحبه من دعاة الالتزام . لكننا ـــ مع تسليمنا بكل ما يتصل فى هذا الدفاع من اعتبار لطبيعة الأداة الشعرية ، وللنوعية الخاصة التى تميز تعامل الشاعر مع هذه الأداة ـــ نعتقد أن معنى الالتزام فى حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والاطار الحضرى

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٦١ .

الذى يعيش فيه لا يمكن استبعادها نهائيا ــ كما صنع سارتر ــ من عالم الشعر . ونحن انما نقيم لهذا الدفاع وزنا ، لا لأن كاتبا فرنسيا كبيرا قال به ، بل لأن بعض البارزين من نقاد الشعر عندنا قد ذهبوا فى موضوع الالتزام فى الشعر نفس المذهب[1] .

ونود هنا أن نفرق بين نوعين من تحليل العمل الشعرى ، كلاهما ضرورى للفهم الشامل أو ــ على الأقل ــ المتكامل لهذا العمل . هناك التحليل الأولى الذى نواجه فيه العمل الشعرى عندما ندخل اليه فى عالمه ، ثم هناك التحليل الثانى الذى نقوم به خارج العالم الشعرى بعد أن نكون قد امتلكنا العمل الشعرى ذاته . وأقول « امتلكنا » لأننا لن نستطيع أن نقدر القصيدة أو نحدد موقفنا منها الا بعد أن نمتلكها على نحو من الأنحاء . أى بعد أن نخرج منها . فى التحليل الأول نظل ملكا لعالم القصيدة . لكننا كلما اتمسكنا فى هذا العالم دل ذلك الانمساك على رغبتنا فى العثور على أنفسنا مرة أخرى . اننا نكافح مع القصيدة ، مع العالم الشعرى ، كى نرتد الى عالمنا ولن يجد انسان فى نفسه الجرأة على أن يتحدث عن قصيدة ما قبل أن يعايشها فى عالمها ، وقبل أن يعود فيعثر على نفسه خارجها . وهو فى معايشته لها يقوم بعملية تحليل لها لا تخص أحدا سواه . انه فى هذه اللحظة هو المتورط الوحيد الذى ألقى بنفسه فى عالم غريب عليه أن يتفهمه أو أن يشق لنفسه طريقا فيه . وليس هذا الطريق سوى طريق الخروج . حتى اذا ماخرج منها وشاء أن يحدثنا عن مغامرته فانه عندئذ يتحدث « الينا » وفى عالمنا . انه يجذب عندئذ ذلك العالم الشعرى الى أرضنا . وهو عندئذ لا ينسخ العالم الشعرى أو عالمنا الأرضى ، أو يحل واحدا منهما محل

---

(١) راجع كتاب « فن الشعر » للدكتور محمد مندور . (سلسلة كتب ثقافية ، العدد ١٢) .

الآخر ، ولكنه يمكننا من أن نرى الواحد منهما خلال الآخر . وهو فى ذلك نعدل من موقفنا بمقدار ما يستكشف من عالم القصيدة ..

قد يقال انني انما أتحدث من وجهة نظر النقد هنا لا الشعر ، فالتحليل الثاني الذي نقوم به خارج القصيدة لا ينتمي الى عالم القصيدة الا بمقدار ما ينتمي الى عالمنا . ولكن هذه الحقيقة نفسها هي ما نود الوصول اليه بالنسبة للشاعر نفسه . فالشاعر فيما يبدع من شعر انما ينتمي الى عالمنا بمقدار ما ينتمي الى عالم الشعر . انه ينتمي الى عالمنا بما لديه من أفكار أو مشاعر أو انفعال ، لأنه ـــ بوصفه انسانا يعيش بين الناس ـــ لابد أن تنبت فى رأسه أو تتسرب اليه الأفكار ، ولابد أن يشعر وأن ينفعل ، شأن الآخرين . وهو عندما يدخل عالم الشعر لا يطرح من نفسه كل أفكاره ومشاعره ، بل يدخل اليه محملا بهذه الأفكار والمشاعر . قد لا تكون فى رأسه فكرة واضحة كل الوضوح ، أو يكون فى نفسه شعور محدد ، ولكنه مع ذلك ـــ أو بسبب ذلك ـــ يكون مهيأ للدخول الى العالم الشعرى أكثر منه فى أى حالة أخرى . فالشاعر انما يدخل العالم الشعرى لكى يستكشف نفسه ، وان بدا لنا أنه يستخفى فى هذا العالم . انه يستخفى حقا وراء الرمز والاستعارة والعلاقات اللغوية الغريبة وكلها أشكال تعبيرية تنتمى الى العالم الشعرى ، ولكنه هو نفسه يظل هناك ، يشق لنفسه طريقا فى هذا العالم العجيب . انه أشبه ما يكون بالملاح الذى يجذبه الحنين الى البحر ، الحنين الأبدى المبهم ، لا لاستكشاف البحر نفسه ـــ وان بدت لنا المغامرة فى ظاهرها استكشافا لعالم البحر ـــ ولكن لاستكشاف الذات . وهو ما يكاد يدخل الى عبابه حتى يتقاذفه الموج ، ولكنه لا يستسلم له ، فما زالت يده فى كل لحظة تمسك بالدفة ، وما يزال يحتال ـــ فى لحظات المواجهة ـــ مستغلا كل ذكائه وخبرته وكل طاقاته ، حتى

يشق لنفسه طريقا وسط هذا الموج الهادر ، وحتى يخلص مرة أخرى الى اليابسة ، الى الأرض التى يسير فيها — ككل الناس — على قدميه وحين يحدثنا الملاح عن مغامرة البحر فاننا قد نشغل بالأعاجيب التى صادفها فى ذلك العالم ، نشغل بها من حيث هى طراز من الوجود نصادفه معه لأول مرة ، لكننا نعود بعد ذلك فنتذكر الملاح نفسه ، ونشرع فى تقدير موقفه ..

هكذا شأن الشاعر نفسه ، تشغلنا مغامرته الشعرية بالضرورة بعض الوقت ، لكننا لا ننسى الانسان الذى قام بهذه المغامرة ..

أعرف أن محاولات كثيرة تبذل الآن فى سبيل تدعيم ما يسمى بالمنهج الأدبى البحت ، حيث يكون النص الأدبى ، والنص الأدبى وحده ، هو موضوع التذوق والتقدير . فاذا كان هذا النص قصيدة مثلا اقتصر تذوقنا وتفسيرنا وتقديرنا لها عليها وحدها ، أى أننا مطالبون عندئذ بأن نسلم أنفسنا لها ، فلا نتحرك الا فى اطارها أو فى عالمها . ومع تسليمنا بجدوى هذه العملية ، بل بضرورتها ، نعتقد أنها لا يمكن أن تكون هى كل مهمتنا ، اذ انه لابد أن تأتى اللحظة التى نخرج فيها من عالم القصيدة نفسه لكى نرتد الى عالمنا ، وعند ذاك لابد أن نسأل أنفسنا : من نحن بالنسبة لهذا الشاعر الذى وقعنا فى أسر قصيدته بعض الوقت ، ومن هذا الشاعر بالنسبة الينا ؟

ومهما بلغت القصيدة من التجريد الى الحد الذى يوهمنا باستقلالها عن الشاعر نفسه ما تزال حقيقة أنه يقف وراءها وأنها تمثل رؤيته الخاصة التى تدعونا الى هذا التساؤل . مهما استخفى الشاعر وراء الرمز والاستعارة والعلاقات اللغوية المبتكرة التى تنتمى الى العالم الشعرى فانه يظل حاضرا ، ويظل لحضوره فعالية خاصة ، واستبعاده من اطار رؤيتنا يفوت علينا بعدا من أهم أبعاد القصيدة ..

أتراني بذلك أرفض فكرة « الشعر المطلق » ؟ — أجل ، وبكل تأكيد ، فنحن لا نصادف في حياتنا شيئا اسمه الشعر وانما نصادف العمل الشعري — القصيدة مثلا . فالقصيدة عمل ينتمي الى العالم الشعرى — الذى نعرفه فى القصائد الأخرى — بمقدار ما ينتمى الى صاحبه . فان يكن لها كيانها الخاص بين كل ما سبقها من قصائد ، ما يزال مبدعها يعيش بيننا . القصيدة ليست الا واحدة من القصائد ، أما صاحبها فواحد منا . ومهما لخصت القصيدة كل القيم الشعرية التى عرفناها من قبل فى القصائد الأخرى ، أى مهما تحقق فيها من هذه القيم العامة . تظل — آخر الأمر — واقعة شخصية خاصة . والاقتصار على تفسيرها فى ذاتها أو — كما يقال أحيانا — « من داخلها » — لا يكشف لنا عن هذه الخصوصية

* * *

وأرجو أن تفرق دائما بين طموحنا المثالى والواقع العملى . فالطموح المثالى يدعونا الى النظر الى العمل الشعرى من حيث هو شعر ، دون أن نتساءل ازاءه عن أى مطلب « نفعى » . لكن الواقع العملى لا يسمح لنا بهذا الموقف ؛ بهذا الصمت . على أن كثيرين يكرهون فكرة النفعية ويودون أن يجعلوا قيمة الشعر فى ذاته . والواقع أننا فى حاجة لأن نعدل فى تصورنا لمعنى النفعية هذا حتى لا تطمس التصورات الخاطئة رؤيتنا السليمة أو تقف عقبة فى سبيل هذه الرؤية . فقد تكون كلمة النفعية مفزعة حقا فى هذا السياق ؛ ولكننا اذا تدبرنا نوعية النفع الذى نحصله — أو ينبغى أن نحصله — من العمل الشعرى فربما زال الفزع ..

ونحن نوجز هذا التدبر حين نقول : اننا نتوقع من القصيدة دائما أن تغير من موقفنا ازاء شىء بعينه أو تعدل من هذا الموقف أو تثبت موقفا كنا

قد اتخذناه . ولا يخرج هدف الشاعر نفسه من عمله الشعرى الى أكثر من هذه الغايات والقصيدة الواحدة قادرة دائما على أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة للأفراد المختلفين ، فهى فى الوقت الذى تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين . وحصيلة هذه الغايات المختلفة هى خلق نوع من الانسجام فى الموقف الجماعى بطريقة غير مباشرة ..

والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام ، لأنه أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة فى الحياة . وهو فى عمله لا ينكر هذا التناقض بل يؤكده ؛ ولكنه فى الوقت نفسه يعمل على تصفيته . انه هو نفسه يبحث عن الانسجام ، الانسجام مع نفسه ؛ والانسجام مع الآخرين . والاطار الشعرى الذى يختاره للتعبير عن هذا الموقف هو أنسب الأطر التعبيرية لتحقيق هذا الهدف ؛ فالشاعر يصب عالم « اللاانسجام » الخارجى فى أكثر أطر التعبير تحقيقا للانسجام ؛ وهو الاطار الشعرى فاذا القصيدة التى تضم أشد صور التمزق الخارجى تمثل بنية عظيمة الانسجام ..

القصيدة اذن هى الاطار الذى نلتقى جميعا عنده لكى يوحد من اهتمامنا ، ولكى يخلق بيننا وبين الشاعر انسجاما أوليا ، يحدد لنا الطريق الى الانسجام الكلى مع الشاعر فى موقفه من الأشياء ، سواء بتغيير موقفنا السابق ، أو التعديل منه ؛ أو تثبيته .

واذا كان الهدف البعيد للشاعر هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة فانه انما يعبر بذلك عن الهدف الذى تسعى الجماعة نفسها اليه . ولا يتحقق الانسجام بين الجماعة والحياة الا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة .

ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة الا من خلال استيعابه لهـذه العقيدة ، ومحاولته تصفية كل ما قد يكون فيها من تناقض ، من خـلال الاطار الشعبي المنسجم ..

ان التزام الشاعر بموقف فكرى لا يضير الشعر ذاته فى شىء ، أو يناقض طبيعته ، بل هو — على العكس — يضمن له الفعالية والأهمية ، ويحقق للشاعر الوصف القـديم ، أنه نبى قومه ، وطفلهم ، وخادمهم ، فى آن واحد ..

هذا فيما يختص بموقف الشعر اجمالا من فكرة الالتزام ويبقى أن نستوضح موقف الشعر العربى المعاصر من هذه الفكرة ..

ويبدو بدهيا أن يكون موقف الشعر العربى المعاصر هو نفس الموقف العام ، ولكننا نعود فنتذكر مسألة الاطار الحضارى الذى تتشكل خلاله الأفكار والعقائد ، فنجد أنفسنا مطالبين هنا بتحليل جديد يأخذ فى الاعتبار خصوصية الاطار الحضارى الذى نعيش فيه فى وقتنا الحاضر ، حتى يمكننا النظر الى الشعر المعاصر فى ضوئه ..

والاطار الحضارى الذى نعنيه هو جماع ثلاثة أطر متوازية ومتفاعلة ، هى الاطار الفكرى ، والاطار الاجتماعى ، والاطار السياسى . وواضح أن هذه الأطر مرنة ومتطورة ، بل انها قد تتغير من زمن الى زمن

لنتذكر مثلا كيف ظهرت فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فكرة البحث عن الذات واستكشاف أبعادها وقد كشفت هذه الفكرة عن نفسها فى الاطار الاجتماعى فى حركات الاصلاح الدينى على يد محمد عبده ، والاجتماعى على يد قاسم أمين : فقد كان الدافع البعيد المشترك فى هاتين الحركتين هو تحرير الذات على المستويين الدينى

والاجتماعي . وانعكست هذه الفكرة ذاتها فى الاطار السياسى فى الدعوة المشهورة لأحمد لطفى السيد : مصر للمصريين . ذلك أن عمليات استكشاف الذات وتأكيدها وتحريرها تقضي بألا يكون لقوة أجنبية سلطان عليها . واذا كان شوقى هو الشاعر الذى يمثل هذه الحقبة فان دراستنا له من هذا المنظور لم تتحقق بعد . لست أعنى هنا ما نسميه وطنية شوقى أو قصائده الوطنية ، وانما أقصد دراسة شعره فى ضوء الاطار الحضارى الذى عاش فيه ، أعنى فى ضوء العقيدة التى سيطرت على هذا الاطار فى مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية المختلفة . ولو أننا تعمقنا هذا الشعر لأدركنا كيف سيطرت عليه فكرة البحث عن الروح المصرى الخالص بمشخصاته الخاصة . قد تكون هناك عوامل عوقتنا عن استكشاف هذا الروح فى شعره . وتحتاج منا الآن الى دراسة متأنية ومتأملة لشعره ، لكننا بازاء شاعر آخر من نفس الحقبة له مكانته كحافظ ابراهيم لا نجد مشقة فى أن نلمس خصائص هذا الروح فى شعره ..

ومهما يكن من أمر فان هذه الأطر الفكرية والاجتماعية والسياسية التى شكلت عقيدة الانسان المصرى فى هذه الحقبة قد استنفدت أغراضها يوم اكتشفت الذات نفسها ، وتحقق تحررها على المستويين الدينى والاجتماعى ، ويوم ظفرت باستقلالها فصارت تمارس حريتها على المستوى السياسى ..

ومنذ عام ١٩٤٨ بدأت عقيدة جديدة تشكل اطارا حضاريا جديدا للحقبة التالية ، وهى الحقبة التى تمتد الى وقتنا الراهن . منذ نكبة فلسطين فى ذلك العام بدأت مفهومات جديدة تتحرك فى الوجدان الجماهيرى على المستوى العربى ، وظهر مفهوم القومية العربية والوحدة العربية (وحدة الهدف ووحدة المصير) . ولم تكن الذات هنا تبحث عن نفسها وانما تواجه نفسها ، وتواجه العالم من حولها . وفى مواجهة الذات لنفسها تراءى الحل

الاشتراكي ضرورة حتمية تعيد به الذات بناء كيانها ، كما تراءى مفهوم الحياد الايجابي على المستوى السياسي الموقف الوحيد الممكن ، الذي تواجه به الذات العالم الخارجي من حولها . وقد استتبع ظهور هـذه المفهومات عدة ثورات فى العالم العربي ، كان آخرها ثورة اليمن . وكلها ثورات ذاتية ، أرادت بها الذات أن تنفض عنها كل رواسب الزمن العفنة ، وأن تقتلع الجذور المريضة الضارة ، وأن تتحرر من داخلها . حتى تكون أكثر صلابة فى مواجهة الآخرين من حولها ..

كان على الذات فى هذه المرحلة ــ والمقصـود بالذات هنـا الذات الجماعية ــ أن تواجه صعوبات التحول والتغيير وحل المتناقضات ، فى سبيل التقارب والتماسك . وهي ما تزال تعيش فترة المواجهة ، شـاعرة بمسئوليتها الكبيرة ازاء نفسها ..

ومن نافلة القول أن نقول ان هذا الروح الثوري قد تمثل فى الشعر قبل قيام الثورات الجماعية ذاتها ، فقد بدأت الثورة على الاطار التقليدي للقصيدة منذ أواخر العقد الخامس من هذا القرن فكان ذلك شاهدا على ارهاصات المواجهة الذاتية التي ظلت تتحـرك فى مسـاربها الدفينة من الوجدان الجماعي حتى استعلنت فى ثورة ٢٣ يوليو الجماعية وما تلاها من ثورات فى الأقطار الأخرى من العالم العربي . وعند ذاك وجدت ثورية الشعر سندها القوى فى هذه الثورات ، فلم تعد ثوريته قاصرة على اطاره الخارجي كما كان الأمر فى البداية ، وانما صارت ثورية فى مضمونه كذلك . وعند ذاك تم اللقاء الحقيقي بين الذات المتفردة والذات الجماعية ، أو لنقل انه قد تم اللقاء بين الشاعر والجماهير . وليـس معنى هذا اللقاء ذوبان طرف متهما فى الآخر ، لأن هذا الذوبان ضد الثورية . ولما كانت المرحلة الثورية

ما تزال قائمة وممتدة ، تبسط ظلها على الفكر والمجتمع والسياسة ، وتتمثل فى شكل البناء هنا والتحرر هناك ، وتنجز أعمالها فى تلاحق واطراد ، فان الذات المتفردة قد وجدت نفسها فى سباق مع الذات الجماعية ، فطورا تسبقها وطورا تتخلف عنها ، ولكنها فى الحالين مرتبطة بها ، كفرسين شدا بحبل واحد ، فتارة يتقدم أحدهما الآخر فيجذبه معه ، وطورا يتقدم الآخر فيجذب الأول معه وهكذا . انهما يجريان شوطا واحدا ، ويستهدفان غاية واحدة ، وسبق أحدهما هو دائما كسب للآخر ..

التجربة التى يمر بها العالم العربى ، فى هذه الحقبة تجربة واحدة ، وان تعددت وجوهها . والاطار العام لهذه التجربة يتحدد فى معنى الثورية ، على المستويات الفكرية والاجتماعية والسياسية . ومع أن هذه التجربة ، على هذه المستويات المختلفة ، تصنع وحدة منسجمة مع ذاتها ، وتشكل فى مجموعها مضمونا كليا موحدا هو مضمون الثورية ، فان الوحدات الداخلية المكونة لهذه الوحدة تتعدد وتختلف ، شأن كل الجزئيات التى تصنع فى مجموعها وحدة منسجمة . ولعلنى بذلك أشير الى أن الشعر العربى المعاصر ان تمثلت فيه اجمالا نزعة ثورية فان أصواته الداخلية ، أصوات الشعراء المختلفين ، تتعدد وتختلف ، حتى يندر أن يطابق صوت لشاعر صوتا لشاعر آخر ولكن هذا الاختلاف لا يعنى قط التنافر ، لأن هؤلاء الشعراء المختلفين يعيشون تجربة موحدة ، هى تجربة عصر الثورة

على أن علاقة الجزء بالكل فى هذه الوحدة المنسجمة مع ذاتها ليست علاقة استاتيكية جامدة ، أعنى أننا لا نستطيع أن نرسم خريطة عامة نحدد عليها مكانا ثابتا لكل شاعر ، ومن ثم نحدد موقفه . فالشعراء ليسوا قطعا من الشطرنج ، لكل قطعة مكانها المحدد من الرقعة ، وحدودها المرسومة من الحركة ، وانما هم وحدات حية ومرنة وحرة فى التحرك وحرة فى اتخاذ

الموقف الذى تشاء . كل شاعر يختار موقفه داخل الاطار الثورى لعصره ومجتمعه ، وكل شاعر يتحرك داخل هذا الاطار . وهذه العلاقة الدينامية بين الشاعر والاطار العام للحياة هى ما يؤكد مرة أخـرى ثورية الشعر المعاصر ذلك أن الاطار العام للحياة فى تكشف وتحدد مستمر . انه فى حركة دائمة . وأمام هذه الحركة الكاشفة المحددة يجد الشاعر نفسه يتحرك بالضرورة فى محاولة للحاق به واستيعابه ؛ ولكنه لا يلحق به لكى يتوقف عنده ، وانما هو يمضى يستشرف أبعادا جديدة ، مدفوعا بروح التمـرد الثورى الدائم ، حتى تحقق الثورة أبعد غاياتها ..

وفى اطار هذا التفاعل الخلاق بين الجزء والكل تتعدد مواقف الشعراء ، بل تتعدد مواقف الشاعر الواحد ، ومع ذلك تظل هذه المواقف ــ كما قلنا ــ وجوها مختلفة لتجربة واحدة ..

وأبرز ما يميز شـعراءنا المعاصرين أنهم يعون تجاربهم وعيا كافيا ، ويدركون حقيقة مواقفهم المختلفة ، وكيف تتخذ هذه المواقف ــ مع ذلك ــ مضمونا موحدا . يقول أحمد عبد المعطى حجازى « ما لبثت أن وضعت يدى عـلى النمـوذج الذى ظهر فى ديوانى الأول (مدينـة بلا قلب) ، نموذج الغريب فى المدينة ؛ خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة .. ذلك لأن حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور ، حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتنى أومن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتنى هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ..

ولكن عثورى على النموذج الثانى .. قد أوقعنى فى صراع عنيف ، أو هو أحيا فى نفسى الصراع العنيف ، بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى

تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح أن هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائن ، هذا التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس وبين الواقع ، وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها »[1] .

هكذا يأخذ التمرد شكلين مختلفين في حياة الفرد الواحد ، فالاحساس بالغربة وما يكتنفه من أحزان يضمر التمرد على الواقع ورفضه ، وكذلك الموقف الثورى المقابل ، ان هو الا تمرد ايجابى على الواقع ومحاولة لتغييره ، فالثورة تخرج دائما من عباءة التمرد . ويظل هذان النموذجان ، نموذج الغريب ونموذج الثائر ، يعيشان معا جنبا الى جنب ، ويعكسان في الوقت نفسه الوجهين السلوكيين لمعنى واحد ، هو معنى التمرد . وفى المساحة العريضة التى يشغلها الشعر العربى المعاصر يبرز هذان الوجهان متواترين في انتاج الشعراء ، وربما امتد طموح الشاعر المعاصر الى التوحيد بينهما . « ان قضيتى الآن هى أن أجعل من الغريب والثورى شخصا واحدا »[2] . وهو طموح الشاعر الذى يريد أن يستوعب التجربة الشاملة بكل أبعادها ، أن يسقط « الآنية » في وعاء الزمن كله ، حتى يبرز الوجه الحضارى المميز لعصرنا ..

وهذه الصورة المتطورة لموقف الشاعر المعاصر تكاد تكون هي الصورة العامة لتطور المضمون الفكرى للشعر العربى منذ عام ١٩٤٨ . فكل الشعراء ذوى النفوذ الأدبى الذين ينتمون الى هذه الحقبة قد مروا بهذا التطور ، أعنى التطور من التمرد الرافض المشوب بمشاعر الغربة والحزن الميتافيزيقيين ، الى التمرد الايجابى الثائر ..

---

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٧ ، ع ٢ .
(٢) حجازى — نفس الموضع .

واعترافات شعراء هذه الفترة على جانب كبير من الأهمية فى هـذا الصدد . هذا هو عبد الوهاب البياتى فى حديثه عن تجربته الشعرية يقول :
« عندما غمر النور الواقع الانسانى أمام عينى مع بداية الخمسينات كانت الصورة التى ارتسمت أمامى صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شىء . وهكذا كانت أشعارى الأولى محاولة لتصوير هذا الدملر الشامل والعقم الذى كان يسود الأشياء . لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكننى اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعى للتمرد ؛ بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ؛ حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقى لرفض الواقع والتمرد عليه ـــ دون الثورة ـــ هو بداية الالتزام ..

كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم ، وكان التمرد الميتافيزيقى على الواقع جملة ، دون وضع بديل له ، والأشواق التى لا حصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت ؛ كان هذا البحث هو ما أدى الى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير ، والى اكتشاف بؤسها المفزع وهنا كان لا بد من ضـــمور الباعث الميتافيزيقى فى نفسى ونمو الدافع الاجتماعى والسياسى وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مع ما حدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها . » [1]

وقد يبدو للبعض أن من السهل تحديد مسار دقيق لتطور شعراء هذه الحقبة من المنهمكين انهماكا حقيقيا فى التجربة الثورية لعصرهم ، حيث ترتبط كل قصيدة من قصائدهم بلحظة معاناة من نوع خاص ، تتصل

---

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٥ ، ع ٢ .

جذورها بالواقع النفسى للشاعر وبواقع الحياة المتطورين فى تواز وتلاحم .
لكنه اذا كان من الممكن رصد منحنيات التحــول فى الموقف الفكرى بالنسبة للشاعر الواحد فانه يصعب تطبيق هذا الرصد البيانى على بقية الشعراء . ذلك أن شعراء جددا يدخلون الميدان على الدوام ، فلا نستطيع ازاءهم الا أن نقف على المرحلة الأولى من حياتهم الشعرية ، ولا نستطيع كذلك أن تتنبأ بما يمكن أن يصيبهم من تطور . وهناك شعراء آخرون كثيرون، ارتفعت أصواتهم منذ وقت مبكر نسبيا امدة ، ثم عادت فخفتت. وقد يقال هنا ان العبرة بتطور الموقف الشعرى العام ، فالذين ارتفعت أصــواتهم فى حقبة انما هم أبناء الوجه البارز للتجربة فى هذه الحقبة ، وكذلك الأمر بالنسبة لأولئك الذين ظهروا أخيرا فهم لا بد أن يكونوا قد أفادوا من كشوف غيرهم السابقة ، ولا بد أن يكونوا قد تخطوا الماضى وتجاوزوه الى المرحلة الراهنة . وعندئذ ذاك يصح لنا فى الخريطة العامة للشعر المعاصر أن نرسم خطا بيانيا موحدا لصيرورة التجربة الثورية العامة ، ونحدد فيه منحنيات التحول العام فى الموقف الفكرى . وأقول مرة أخرى ان مثل هذه المحاولة لا تعبر الا عن طموح النظرة الكلية التى تستهدف تلخيص الملامح الأساسية للوجه الحضارى لحياتنا فى حقبة تمتد فى الماضى الى ما يقرب من عقدين من الزمان . وفى ظنى أن هذه المحاولة لا يمكن أن تتحقق الا من خلال فئة محدودة من الشعراء ، أولئك الذين عاشوا هذه الحقبة ، وعايشوا حركة التطور فيها ، وغطاها اتاجهم الشعرى فى مراحلها المختلفة . أعنى أننا ربما استطعنا من خلال شاعر واحد من هؤلاء ان نلتمس المعالم الفكرية العامة لهذه الحقبة ، من خلال الخط البيانى الذى يمكن أن نرسمه لمراحل تطوره الخاص . أما أن ندخل فى منظور هذه المحاولة كل شعراء هذه الحقبة ، الذين ظهروا بالأمس ولختفوا ، والذين يظهرون

اليوم لأول مرة ، فان هذا من شأنه أن يحدث ارتباكا داخل اطار الرؤية العام ، ويحول دون العملية التلخيصية التى نطمح اليها ..

وسأكتفى هنا بمثال من الواقع . ففى الوقت الذى يحدثنا فيه حجازى عن تجاوزه لنموذج الغريب فى ديوانه الأول ، ثم تحوله الى نموذج الثائر الايجابى ، ثم رغبته الحالية فى التوحيد بين النموذجين ، نجد شاعرا جديدا مثل محمد ابراهيم أبو سنة يطل علينا من ديوانه الأول « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » ، الذى صدر فى ١٩٦٥ نموذج الغريب بكل أبعاده ، وفى قمتها تمرده الحزين . وفى الوقت نفسه نرجع الى الوراء عشر سنين فنجد ديوان كيلانى سند « قصائد فى القنال » ، يمثل فى مجمله الوجه الثورى المنطلق نحو الهدم والبناء (أى نحو التغيير) ، سواء فى ذلك ما يمس الذات المفردة والذات الجماعية . وفى تلك الحقبة كتب صلاح عبد الصبور قصائده « عودة ذى الوجه الكئيب » و « الى جندى غاصب » و « الشهيد » ..

فلننظر الآن فى مغزى هذه الصورة المحدودة . فنحن هنا مع أربعة من الشعراء فحسب ، ممن ظهروا خلال العشرين عاما الماضية . وهم كذلك شعراء قاهريون . ومع ذلك نجد صلاح عبد الصبور وكيلانى سند يصلان الى نموذج الثائر فى وقت كان حجازى يتعرف فيه على نموذج الغريب . وبعد أن تخطى صلاح وحجازى — حيث توقف كيلانى — نموذج الغريب المتمرد ونموذج الثورى نجد أبا سنة مستغرقا فى عالم الغربة . وهكذا تتلاقى الخيوط المختلفة ، فتتوازى مرة ، ولكنها تتقاطع مرات ، حتى يصعب على الانسان — فى هذه الحدود الضيقة — أن يحدد مسارا عاما وموحدا للشعر خلال الحقبة من ١٩٥٦ الى ١٩٦٦ . فاذا كان هذا

هو الحال بالنسبة لهذا العدد المحدود من الشعراء ، فى زمان ومكان محدودين ، فما بالنا حين تتسع الرقعة فتشمل شعراء الوطن العربى كله ، وتتسع المساحة الزمنية فتشمل التجربة الشعرية الجديدة منذ بواكيرها حتى اللحظة الراهنة ؟!

على أننا لا نقصد بهذا الحديث أن نعيب موقف واحد من هؤلاء الذين ذكرنا ، لأننا واثقون من أنهم جميعا ينتمون الى اطار حضارى موحد ، وان اختلفت مواقفهم انهم جميعا ينتمون الى عصر الثورة ، وان اختلفت نوعية الثورية التى مثلتها مواقفهم المختلفة . بل ان هذه الحقيقة نفسها هى ما أردنا تأكيده من هذا الحديث ، لكى نعود فنبلور مغزاها فى عبارة محدودة هى : أن التلاحم بين التاريخ (أعنى سلسلة المواقف الجماعية) وبين الشعر اجمالا فى زمن التجربة الأخيرة (فى الشعر وفى الحياة) لم يتحقق الا فى الحقبة ، التى ارتفع فيها نبض التاريخ ، أعنى تلك المواقف الجماعية المصيرية التى تمثلت فيها أقوى صور مواجهة الذات الجماعية لنفسها ، كما حدث فى عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٦ ، وفى زمن الثورات العربية المختلفة أما سوى ذلك فاننا نواجه فى الشعر نبض الذات المتفردة ، أحيانا خلف التاريخ ، وأحيانا أمامه ، وان كانت — هذه الذات — غير منفصلة عنه فى كلا الحالين ..

وأمام الصعوبات الجمة التى يصادفها الانسان حين يفكر فى رسم خريطة شاملة لحياة الشعر العربى خلال الحقبة الماضية ، يحدد عليها موقف — أو مواقف — كل شاعر ، ويشفع ذلك برسم خط بيانى لتطور الشعراء بين هذه المواقف ، بعد أن يتفهم مغزاها الفكرى ، ويربط بينه وبين الواقع الجماعى — أقول انه أمام هذه الصعوبات لا يملك الانسان الا أن يتجاوز الشعراء أنفسهم من حيث هم أفراد ، وأن يتحاشى النسق

التاريخي لتطور العلاقة بين الذات المفردة والذات الجماعية ؛ وأن يقنع بأن ينظر من بعيد الى الصورة العامة ؛ حيث يرى الانماط والنماذج العامة التى تتحرك داخل اطار هذه الصورة . وليست هذه الانماط والنماذج آخر الأمر سوى تجسيم حى للمواقف الفكرية التى عبر عنها الشعر المعاصر . يشفع لنا فى ذلك أن هذا الشعر يمثل وحدة قائمة بذاتها ، أو حلقة يتصل أولها بآخرها ، وأن كل ما تضمه من تنويع داخلها لا يخرج آخر الأمر عن اطارها العام ..

وسأعرض فيما يلى ما ترامى لى من مواقف عامة داخل هذا الاطار وأنبه الى أن ترتيبها هنا لا يعنى أى نسق تاريخى أو تطورى

هناك أولا موقف المواجهة الذاتية .

وهو موقف يدل على تنبيه الوعى لدى الشاعر بأن له رسالة فى الحياة يؤديها ، وأن عمله — أى نتاجه الشعرى — جزء فعال فى بنية هذه الحياة وليس مجرد زينة تضاف اليها . ومن ثم كانت رحلات الشعراء فى أغوار الذات بغية التعرف عليها وكشف طاقاتها الحيوية . ولكن هذه الرحلات لم تأخذ لدى الشاعر طابع التقوقع ؛ بل على العكس ، وجدناه يلقى بنفسه فى غمار الوجود مستكشفا له ؛ وان كانت الحقيقة أنه كان يستكشف ذاته من خلال هذا الوجود . كان اصطدام الذات بالوجود كشفا لهذه الذات أكثر منه كشفا لهذا الوجود . وكان الاصطدام امتحانا للذات ، كشف عن مدى قدرتها على مواجهة الواقع وتكييفه واتخاذ موقف منه . وقد برز فى الشعر من خلال هذا الموقف نموذج السندباد المعروف ، وهو نموذج الانسان الباحث عن نفسه من خلال رحلات يطوف فيها أرجاء العالم الخارجى ..

وهذا الموقف الذى عبر عنه الشعر فى شخص الشاعر له ما يقابله فى الظروف التى مرت بها الذات الجماعية فى خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن وربما كانت محنة ١٩٤٨ هى الدافع المباشر اليه ، حين أحست الذات الجماعية أن الخطر الذى يهددها لم يكن مجرد عارض أو جزئى ، بل خطرا أفضى الى كارثة متشعبة الأطراف . وكان وقوع هذه الكارثة بمثابة النفير الذى صحت على صوته الذات الجماعية ، فراحت عندئذ ، تتلمس أبعاد وجودها التاريخى حتى تتفهم واقعها فى ضوئه ، وتجمع كل طاقات العمل فيها وتوحد بينها ، تلك الطاقات التى كشفت عنها الكارثة نفسها . وقد برزت مع هذه الصحوة للذات الجماعية مفهومات الوحدة العربية ، ووحدة العمل ، ثم وحدة الهدف والمصير . وما تزال مواجهة الذات على المستوى الجماعى قائمة منذ ذلك الحين ، تتجدد مع كل حدث كبير يلم بالوطن العربى وكل محنة ، فتزداد الذات من خلاله صحوة وتكشفا وتزداد بذلك تماسكا وصلابة ..

وهناك ثانيا موقف الغربة .

وهو موقف ينطوى تحته كثير من المفاهيم ، ولكننا من خلال التجارب الذاتية التى عبر عنها الشعراء المعاصرون فى قصائدهم نستطيع أن نتفهم الدلالات الفكرية التى حددت أبعاد هذا الموقف . وقد سبق أن رأينا بعض الشعراء يربط بين موقف الغربة وفكرة الاستشهاد . وهو استشهاد صامت هنا ، يتمثل فى المعاناة الممتدة بلا نهاية . وقد عثر الشعر على نموذج هذه المعاناة مجسما فى شخص « سيزيف » ، ذلك الذى كتب عليه أن يحمل العبء طوال حياته . لكن هذه الغربة ، أو هذه المعاناة ، تبدو أحيانا مشوبة بنوع من التمرد على الواقع ، يصبح معه ذلك الاستشهاد الصامت عبثا لا جدوى منه . ومن هنا كان موقف الغربة بهذا المعنى موقفا انتقاليا ؛

بالنسبة لبعض الشعراء ، يمتص فيه الشاعر كل ألوان المعاناة التى تباعد بينه وبين الواقع ، وتحول دون اندماجه فيه . وقد حدثنا حجازى والبياتى من قبل كيف كان انتقاليا الى الوجه الايجابى من هذا الموقف ، أعنى انتقالهما من معاناة الواقع فى صمت الى التمرد عليه ، رهنا بما حدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها ، وبظهور عقيدتى الوحدة العربية والاشتراكية العربية ..

ومع ذلك لا نستطيع أن نقول ان نموذج الغريب بعامة قد تلاشى من الصورة ، فما تزال لهذا الغريب وجوه يعيش بها حتى بعد التحول المشار اليه . ذلك أن الثورة الايجابية ما تزال ممتدة فى أقطار الوطن العربى التى ظهرت فيها ، فقد خطت أشواطا وما تزال أمامها أشواط . ثم انها لم تظهر بعد فى بعض الأقطار . وما دام الشاعر الآن يعى ذاته بوصفه فردا فى المجتمع العربى كله ، لا فى قطر واحد منه ، فانه من الطبيعى أن ينطلق صوت الغريب من خلال بعض الشعراء ، لكنه يصبح هنا « الغريب الثائر » وهو النموذج الذى يحاول حجازى ــ كما حدثنا ــ أن يحققه ، والذى استطاع شعراء آخرون أن يحققوه . انه غريب لأن اطار الحياة العام فى الوطن العربى ما يزال يضم جوانب معتمة ، وهو مضطر لأن يتحرك داخل هذا الاطار. وهو ثائر لأنه يريد أن يعم النور الصورة كلها ، أن تتحقق الثورة العربية الشاملة ، وأن تحقق أهدافها . ان شعوره بالغربة نابع من ثوريته ، وثوريته هى وليد شعوره بالغربة ..

وهناك ثالثا موقف الفروسية .

والفروسية فى جوهرها موقف أخلاقى ، وليس السلاح الذى تحمله الا وسيلة لتحقيق الوجه العملى لهذا الموقف الاخلاقى . كان سلاح الفارس

دائما فى خدمة عقيدته التى آمن بها . ولم تكن عقيدة الفارس عقيدة فردية يلتزم بها الفارس وحده ، بل كانت مجموعة من المبادىء التى تشكل فى جملتها مفهوم الفروسية فى مجتمع الفروسية . فاذا كان سلاح الفارس فى خدمة عقيدته فانه فى الوقت نفسه ، وبالاصالة ، يخدم مجتمعه ..

وهذه الصورة القديمة للفارس والفروسية لا تختلف فى جوهرها عن الصورة الراهنة ، التى تضم الشاعر والمجتمع والعقيدة . فالشاعر المعاصر يدرك فى وضوح أن مجتمعه يحارب معركة مصيرية ، وأنه يملك سلاحا من أخطر أسلحة هذه المعركة هو الشعر ، هو الكلمة . ولئن كان الفارس القديم يحارب معركته بالسيف لقد كان يكسب نصف المعركة بالكلمة ، وبالشعر على وجه التحديد . ولم يكن غريبا أن تتآزر الكلمة الشاعرة والسيف ، فكلاهما يستمد حرارته من موقف الفارس الموحد ، من عقيدته التى آمن بها وبكل مبادئها ..

أدرك الشاعر السلاح الذى يمتلكه ، وهو الكلمة الشاعرة ، فساهم بها فى معركة المصير التى يحاربها المجتمع كله ، ايمانا منه بأن مصيره رهن بمصير الجماعة . وليست « الكلمة الشاعرة » هنا مجرد اشارة الى انتماء الكلمة الى عالم موسيقى أو تصويرى أو وجدانى فحسب ، وانما هى اشارة بصفة أساسية الى مجموعة المبادىء التى تشكل العقيدة العامة للشاعر والمجتمع على السواء . فى « الكلمة الشاعرة » تتمثل كل القيم التى يحارب المجتمع معركته من أجل تقريرها وتحقيقها ، وفى قمتها حرية الانسان وكرامته . فالكلمة الشاعرة فى هذا السياق هى الكلمة الحرة الكريمة النزيهة الصادقة المخلصه . هى الكلمة الواعية ، والكلمة الكاشفة ، والكلمة الهادمة البناءة ..

وفى هذا الاطار نجد شعراء معاصرين يحدثوننا عن معاناتهم فى البحث عن الكلمة ، وعن محاولتهم اقامة بناء كامل من القيم عن طريق الكلمة ، وعن رغبتهم فى أن تصبح الكلمة التجسيم الحى لجوهر وجودنا . وكذلك نجد شعراء آخرين يوجهون ضرباتهم الى المواقف المناوئة للعقيدة المجتمعية ، متمثلة فى الكلمة المزيفة ، والكلمة الأجيرة المستعبدة ، والكلمة الساقطة ، والكلمة الصفراء المريضة . وهكذا لم تعد الكلمة الشعرية مجرد لفظ له جرس وموسيقى . وانما صارت موقفا وجوديا له أبعاده ومغزاه

وكما كافح الشاعر المعاصر من أجل الحصول على الكلمة فقد كافح كذلك بالكلمة ، شأنه فى هذا شأن الفارس القديم . ولنتذكر هنا أن معركتنا المصيرية ذات شقين وان كانا مرتبطين ، فهناك معركة البناء الداخلى (بما تقتضيه من تحرير ثم تحول ثم انطلاق) ومعركة مع القوى الخارجية المناوئة . وكسب أى من المعركتين لا يستغنى عن الكلمة الشاعرة ، عن فروسية الكلمة بكل أبعادها التى سبق أن حددناها . وقد قام الشاعر المعاصر بدوره فى المعركتين بأخلاقيات الفارس . ويكفى أن نتذكر موقف الشاعر فى عام ١٩٥٦ . حين صارت المناوأة الخارجية تهديدا صريحا ومباشرا لكياننا ، انتهى بملحمة بور سعيد . يومذاك انطلقت الكلمات الشاعرة فى الوطن العربى كله تصنع الدرع الواقية من ضربات الغريم ، والسهام المعنوية المصوبة اليه . ولم تكن قصيدة مثل قصيدة « الى جندى غاصب » الا كلمات الفارس القديم ، يلقى بها فى وجه غريمه كى يصرعه بها قبل أن يصرعه بسيفه :

سأقتلك
من قبل أن تقتلنى سأقتلك
أغوص فى دمك

هكذا كان موقف الشاعر فى معركة العدوان المسلح الخارجى والمباشر ، سواء أكان وقتيا ، كما حدث فى بورسعيد ، أم ممتـدا ، كما هو الشأن بالنسبة لفلسطين المحتلة . أما فروسيته فى معركة البناء الداخلى (بكل مراحلها) فقد تجلت فى سعيه لتأصيل بناء من القيم لا يمكن أن ينهض البناء المادى الا على أساس منها . وبعبارة أخرى كانت مهمة الشاعر المعاصر فى هذا الصدد هى أن يعطى هذا البناء المادى جوهره المعنوى ، أو — كما نقول بعامة — اطاره الحضارى أو العقيدى . فالبناء المادى لا ينهض ، ولا يكون له مغزى ، مالم تسانده عقيدة (أى مجمـوعة من المبـادىء والقيم) . وقد تجلت هذه القيم فى « الكلمة الشاعرة » ، كما سبق أن رأينـا ..

وهناك رابعا موقف التمرد .

وللتمرد وجوه ثلاثة عرفها الشعر العربى المعاصر : هى التمرد الميتافيزيقى ، والتمرد الرافض ، والتمرد الثورى . والتمرد الميتافيزيقى من شـأنه أن يباعد بين الانسان وأى فكرة مجتمعية ، لأنه يتوجه بصفة أساسيـة الى الكليات المنفصلة عن كل واقع تاريخى . انه تمرد على الموت ، ذلك المصير الانسانى القاتم ، وعلى الكون الذى تتساقط أى فكرة عن عدالته أمـام متناقضاته ..

ورغم انفصال هذا الموقف المتمرد عن العقيدة الجماعية ما زال التعبير عنه مرتبطا بالتاريخ على نحـو بعينه . فالقصائد التى كشفت عن تمرد أصحابها الميتافيزيقى ، أعنى ثورتهم على الموت والكون ، كانت الى حد ما أثرا لشعورهم بالظلم التاريخى نفسه [١] . انهم يبحثون خارج التاريخ عن

---

(١) فى اطار الموقف يحق لنا أن نتدبر نموذج « بروميثيوس » الذى يطالعنا فى كثير من الشعر المعاصر ، فهو فى تمرده على عالم الآلهة قد نقل الى البشر رسالة المعرفة .

مبرر للوجــود التاريخي وحين يخذلهم الوجــود اللاتاريخي اذا بهم لا يملكون الا التمرد عليه . لكن التمرد على هذا الوجود اللاتاريخي يؤدي الى طريق مسدود ، فالكون أصم ، وما من صدى أو استجابة لهذا التمرد الا الصمت . انه تمرد غير متجدد ، لأنه لا يحقق شيئا سوى التعاسة ولذلك نجد كثيرين من الشعراء المعاصرين يمزجون تمردهم الميتافيزيقي بالتمرد الرافض . وعندئذ يمتد الرفض الى اللاتاريخي والتاريخي ، أى الى المتعالي والواقعي على السواء . ولكن اذا كان التمرد على المتعالي لا جدوى منه فالأمر مختلف بالنسبة للتمرد على الواقعي ، لأن الواقع متغير ، أو هو قابل للتغير ، ولذا كان التمرد متجددا ، ومن ثم مثمرا ..

والتمرد على الواقع يتضمن — أو يفترض — رفضه أولا ، لكن التوقف عند مجرد الرفض — رغم ضرورة التمرد — لا يمثل الا الوجه السلبي للتمرد ، والمتمرد الحقيقي هو من يعرف بديل ما يرفض . والواقع أن الانسان لا يستطيع أن يرفض رفضا حقيقيا الا اذا كان يعرف بديلا حقيقيا . فالأجير الذى يرفض الاضطهاد انما يطلب من مضطهده فى الوقت نفسه الاعتراف بحقه فى أن يكون محترما والسجين الذى يرفض زنزانته انما يعى أن له حقا فى الحرية يطلب من سجانه الاعتراف به

وهذا الوجه من التمرد مرتبط بالتجربة الحياتية للانسان وبمعاناته ، فالتجربة وحدها هى الكفيلة بخلق الوعى اللازم لادراك الواقع والبديل معا ، ولا يمكن تصور هذا الوجه من التمرد خارج التجربة أو بمعزل عنها ..

واذا صدق هذا الموقف بالنسبة للتجربة الفردية فانه يصدق بالمثل بالنسبة للتجربة الجماعية . ذلك أن المضطهد أو السجين ليس الا واحدا من المضطهدين أو السجناء . وهو حين يرفض الاضطهاد الواقع به فانه فى الوقت

نفسه يرفض الاضطهاد الواقع بكل المضطهدين . وهو حين يطلب لنفسه حق الاحترام فانه يطلبه فى الوقت نفسه لأمثاله ومن ثم كان لموقف الرفض المتمرد وجهه الجماعى دائما ؛ لأنه رفض لواقع مشترك وتمرد عليه . ومع استمرار الوعى والتكشف خلال التجربة الممتدة يأخذ الرفض والتمرد طابع الاستمرار ..

وهذا الموقف متمثل فى كثير من شعرنا المعاصر ؛ وعلى مستويات مختلفة . هو مرة ماثل فى رفض الظلم واقرار العدالة الاجتماعية ، ومرة فى رفض البالى من القديم واحلال الجديد الناصع محله ؛ ومرة فى رفض قوى السيطرة والتحكم الأجنبى بكل أشكاله السياسية والثقافية والاقتصادية ، ورفض التبعية بوجه عام ، واجبارها على تقديم الاحترام والتقدير . ولم يكن الشعر فى ذلك كله الا تعبيرا عن المواقف الجماعية التى مر بها المجتمع خلال تجربته الحية الممتدة ..

وفى هذا اللقاء بين موقف الرفض المتمرد والحركة التاريخية (أى التجربة الواقعية الجماعية) تحقق موقف التمرد الثورى . والواقع أن المتمرد هو انسان ثورى ، كما أن الثورى انسان متمرد ، وان لم يكن هذا يعنى بالضرورة أن التمرد هو الثورة أو العكس . ذلك أن الثورات التاريخية المعروفة انما قامت حقا على أساس من التمرد الرافض ، التمرد الذى يرفض الظلم وينشد العدالة ؛ لكن هذه الثورات ، بحثها عن العدالة « المطلقة » راحت تحول دون فعل التمرد الخلاق الذى كان أصلا لها .. وهنا يتمثل التناقض بين الثورة والتمرد ..

وقد تجنبت ثورتنا العربية الوقوع فى هذا التناقض ؛ فقد التزمت منذ اللحظة الأولى حد الاعتدال المميز لفعل التمرد المستمر الخلاق ، حيث

يتضح فى مبادئها العامة التى قامت عليها أنها ترفض وتؤكد فى وقت واحد ، بل هى تؤكد بمقدار ما ترفض . ترفض وجوها من الظلم والسيطرة والتحكم بمقدار ما تؤكد وجوها من الحق والعدالة انها تهدم بمقدار ما تبنى . وهى لم تتجاوز هذا الحد من الاعتدال فى التمرد الى الشمولى المطلق (كما حدث فى بعض الثورات التى عرفها القرن العشرون) حيث يستباح الاعدام المطلق فى سبيل الخير المطلق ، وحيث ينتفى فعل التمرد نفسه . بل امتد فعل التمرد فيها فكان سياجا لها من الوقوع فى هذه الشمولية النهائية اللاانسانية ..

ان ثورتنا تجربة ممتدة ، وفى اطار التجربة يمارس الانسان فعل التمرد ولما كان الشاعر من أكثر الناس انهماكا فى التجربة ووعيا بها فانه يمارس فعل التمرد الذى يؤكد به حق الثورة فى الاستمرار ، حتى تحقق « الوحدة الانسانية السعيدة المنسجمة » .

وقد عبر البياتى فى حديثه عن تجربته الشعرية عن هذا الموقف مؤكدا وعى الشاعر المعاصر بمغزى فعل التمرد وعلاقته بالثورة . فقال : « ولقد يمكن أن ننظر الى التمرد كحلقة أولى فى العملية الثورية ، بالنسبة للفرد أو المجتمع ، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا يكون انسانيا ان لم تكمله الثورة . ان المتمرد دون ثورة انما يشبه البهلوان الذى يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية ، ولكن الأرض تشده اليها حتى تهد قواه دون جدوى . والتمرد بعد أن تكتمل الثورة انما يكون تمردا ضدها ، انه الثورة المضادة . فى حين أن الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة اليه عملية ديمومة للتمرد وتطوير له . هى عملية تتجاوز رفض الواقع الى محاولة تقويضه وبناء واقع جديد . هكذا كانت الثورة بالنسبة لى تمردا دائما حتى

تكتمل ، ومن ثم تصبح الثورة دفاعا عن كيانها للمحافظة على روحها الخالقة » [1] .

وهناك أخيرا موقف الصوفية الملتزمة .

وهذا الموقف الذى تعبر عنه بعض الأعمال الشعرية المعاصرة هو فى صميمه تعبير عن الوجه الجمالى لموقف التمرد الثورى ، وتأكيد لدور الشعر — والفن بعامة — فى التغيير الثورى القائم ، وفى فعل التمرد الخلاق . انه الموقف الذى يزاوج فيه الشاعر بين الفن والالتزام . فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ما ينغمس فيه . وحين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبى لكى تنغمس فى الواقع الذى ترفضه وتبتعد عنه فانها تصبح بذلك فنا ، تصبح شعرا . انها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع . وهى تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة ..

فى موقف الصوفية الملتزمة اذن محاولة لوضع الشعر فى موضعه حقيقى بالنسبة لقضايا المجتمع ، حيث يتعانق الفن والعقيدة ويلتحمان فى بنية موحدة . وصوفى عصرنا لذلك ينزل الى السوق ، الى الناس ، يتجول بينهم ، ويتحدث اليهم ، ويبحث فيهم عن الانسان . انه يريد أن يحيى الجوهر الانسانى فى الانسان ، فيرفع المضطهد من وهدته ، ويحرر العبد من عبوديته ، ويطعم الجائع ويكسو العريان ، ويضرب يد البطش . وصوفى عصرنا اذ يحرر الانسان ويرده الى جوهره الأصيل انما يساهم فى صنع لبنات المجتمع السليم ، حيث الكرامة مكفولة للانسان الفرد بمقدار ما هى مكفولة للجماعة ..

---

(١) « مجلة الآداب » البيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٨ ع ١ .

ان الصوفية الملتزمة — أخيرا — تمثل وضع الشعر بوصفه فنا فى موضعه الصحيح من الحياة ، وتكفل له أن يحقق رسالته فيها بمنطقه الخاص ، لا بمنطق الخطابة ولغة الشعار ، التى ربما كان النثر أنسب لها ..

ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعى يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن . وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآنى الى الزمن المستقبل ، فيؤدى بالنسبة لعصره دوره القديم ، دور النبوة ..

* * *

هذه المواقف كلها — وربما كان هناك غيرها — قد تمثلت فى شعرنا المعاصر ، وكلها يكشف لنا عن الوجه الثورى لهذا الشعر . وربما اتضح لنا من تحليلها أنها لا تتعارض بل تتوازى وتتكامل . انها جميعا مواقف تتحرك داخل اطار واحد يمثل الوجه الحضارى للمرحلة الثورية التى يمر بها المجتمع العربى . ولن تجد شاعرا فى هذه الحقبة الا قد اتخذ لنفسه موقفا منها ، ومنهم من تنقل داخل هذا الاطار بين عدة مواقف ، وعبر فى المجموعة الشعرية الواحدة عن أكثر من موقف . وليس ذلك الا لأن الموقف فى الشعر مرن ومتعدد الوجوه كثير المسارب ، وليس كالموقف الفلسفى الجامد ، أو الموقف السياسى أو العقائدى المحدد الصارم ..

ولعلنا أخيرا ندرك كيف أن ثورية الشعر العربى المعاصر لم تكن مجرد حركة سطحية موجهة ضد الاطار الشعرى التقليدى ، وانما كانت بصفة أساسية حركة ثورية فى مضمونه ..

تذييـــل

وماذا بعد؟

١ —

لما كانت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد مضى عليها أكثر من عشر سنين، ولما كانت حركة الشعر المعاصر فى خلال هذه المدة قد اتسع نطاقها على مستوى الوطن العربى بأسره، واكتسبت التجربة الشعرية أبعادا فنية ومعنوية، منها ما هو امتداد لأبعادها التى سبق لنا رصدها فى هذا الكتاب وتطوير لها، ومنها ما هو جديد استكشفه جيل السبعينيات من الشعراء — فقد رأيت من واجبى، استكمالا للفائدة المرجوة، أن أضيف إلى هذه الطبعة الجديدة فصلا جديداً، أقف فيه عند المعالم التى جدت على خريطة الشعر العربى المعاصر.

وكل من له صلة وثيقة بالنتاج الشعرى الهائل الذى ازدحمت به سوق الأدب على أيدى جيل السبعينيات من الشعراء يدرك بكل وضوح أن المغامرة برصد كل ما استحدثه شعراء هذا الجيل، فضلا عما أضافه شعراء الأجيال السابقه، الذين مازال كثير منهم يقدم عطاءه السخى، محفوفة بكثير من المخاطر. وربما بدا من الأوفق وضع كتاب مستقل عن جيل السبعينيات حتى تقل مخاطر المغامرة. ولكن إلى أن يتحقق هذا لابد — على نحو أو آخر — من رصد ما حدث ويهون من خطوة هذه المحاولة — إلى حد معقول — أنه على الرغم من الكثرة البالغة فى عدد شعراء هذا الجيل هناك مساحات عريضة من أرض التجربة الشعرية هى مشتركة بين معظمهم،

والتمايز بين كثير منهم غير جوهري ، وتميز بعضهم بصوته الخاص لايخرجه من إطار التجربة العام وأبعادها الفنية والمعنوية . فالفرق بين شاعرين على طريق واحد ، أحدهما بلغ حداً من النضج والآخر ما زال يخطو فيه مرة ويكبو مرة ، لايغير من حقيقة أنهما على طريق واحد .

والحق إن توصل أصوات الشعراء من هذا الجيل فى شتى أنحاء الوطن العربى – على الرغم من كثرتهم البالغة – ليبدو ظاهرة مثيرة للتأمل ، ولكنه يؤكد فى الوقت نفسه أن تجاربهم تتقاطع وتتشابك فى نسيج واحد ، وأن مغامراتهم الخاصة إنما تنطلق من أرض مشتركة .

هناك قدر كبير من الفهم المشترك لطبيعة الشعر ووظيفته . يصدر عنه شعراء هذا الجيل ، أتاحته لهم التجربة المشتركة التى يمر بها الوطن العربى فى السبعينيات من هذا القرن . وعلى الرغم من أن البيئات المختلفة قد تخلق لدى الشعراء ألواناً مختلفة من المعاناة . فإن شعراء هذا الجيل قد استطاعوا – وهذا هو موضع التأمل – أن يصهروا معاناتهم الشخصية فى رؤية شمولية تمتد على الساحة العربية بأسرها وبذلك خرجت هموم الشاعر الشخصية – أو التى تبدو شخصية – من إطارها الضيق المحدود ، ودون أن يلغيها الشاعر أو يتنكر لها ، لتمتزج بالهموم الجماعية ، ترفدها بقدر ما تغوص فيها .

ومن جهة أخرى كان جيل السبعينيات امتداداً للجيل الذى سبقه ، سواء تقبله بعد ذلك أو رفضه . ومعنى هذا أنه تغذى ابتداء من ثمار مشتركة . هى نتاج هذا الجيل السابق على مدى عقدين من الزمان .

كل هذا يسوغ لنا الآن أن نغامر – فى هذا الحيز المحدود – بوقفة نتعرف فيها على الخطوط العريضة لما طرأ على تجربة الشعر العربى فى السبعينيات من تطور ، أو ما استحدث فيها استحداثاً . ولن يختلف هذا فى شىء عن

طبيعة هذا الكتاب فى مجمله ، إذ أن غايته الأولى كانت – – وما تزال – هى تحديد المعالم الأساسية فى خريطة الشعر العربى المعاصر ، وتحديد القضايا الكلية التى يطرحها هذا الشعر فى جانبيه الفنى والمعنوى .

– ٢

ولنبدأ الآن بالتوقف عند شكل القصيدة ومنهج الأداء الفنى فيها .

وإذا كان الحديث فى وقت مضى عن شكل القصيدة ومنهج الشاعر فى أدائه الفنى بمعزل عن حركة المعنى فيها وعن المضمون أمراً صعباً فقد صار بالنسبة لقصيدة السبعينيات بالغ الصعوبة ؛ فلعله لم يحدث فى تاريخ الشعر العربى كله أن امتزج المعنى بالأداء الشعرى فى القصيدة بقدر ما تحقق فى قصيدة السبعينيات وربما جانبتنا الدقة فى التعبير حين نتحدث عن هـذا « الامتزاج »: إذ لم يعد هناك معنى يراد التعبير عنه بلغة الشعر حتى نتحدث عن امتزاجهما ؛ بل أصبح المعنى فى دلالته الفعلية المحددة أمراً مرفوضاً ومنفياً من القصيدة . لقد أصبح المعنى « حالة » أكثر منه « دلالة » . وهى حالة تسكن فى القصيدة ولكن دون أن يتحدد موضعها أو تدل عليها عبارة . إن مبدأ الشعر « الصافى » أو الشعر « الصرف » ليست بعيدة عن هذا المفهوم فالشكل والمعنى إذن شىء واحد وليسا شيئين متمازجين أو متضايفين .

وأمام هذه الحقيقة يصبح الحديث عن شكل القصيدة فى السبعينيات وعن منهج الشاعر فى أدائه الفنى حديثاً عن الشعر كله . ولا بأس من التسليم بهذه الحقيقة ، بل إلى تأكيدها سيتجه الحديث كله آخر الأمر ، ولكن هـذا الحديث لن يبلغ مداه إلا من خلال عدد من الظواهر والملاحظات الجزئية التى يرصدها المتأمل فى هذا الشعر . الواحدة بعد الأخرى . فماذا هنالك من ظواهر وملاحظات تتعلق بالشكل المباده للنظر والتأمل فى شكل القصيدة ؟

٢ ـ أ

أول ما يمكن ملاحظته بصفة عامة أن القصيدة صارت تتراوح لدى الشعراء بين شكلين عامين ، أحدهما مسهب للغاية ، بحيث يضم كثيراً من التفصيلات الجزئية التي تتجمع وتتراكم ، وتتجاذب وتتحاور ، وتتمدد أو تتشقق ، وتتجول بين لحظة وأخرى فتهرب ليحل محلها تفصيلات أخرى وهكذا ، في عملية دءوب للاستقصاء والاستبطان لمعطيات الوجود الحسي والمتوهم لحظة بعد أخرى . وهذا الشكل يعرف نوعاً من التقسيم الداخلي ، عن طريق لحظة صمت لالتقاط الأنفاس بين دفقة وأخرى ، ولكنها كلحظة الصمت بين حركة في سيمفونية وحركة تالية . وهو شكل يعكس حركة الاستكشاف الباطنية لدى الشاعر أكثر مما يرصد الكشف نفسه :

والقدر الأعظم من قصائد السبعينيات تنهج هذا النهج ، وتنسجم بهذا مع بعض المفاهيم الخاصة ، المتعلقة بطبيعة العملية الشعرية ومنابعها الأولى.

ولايتسع المكان هنا للتمثل بقصيدة كاملة للتعرف على هذا الشكل ، ولكن خصائص هذا الشكل ستتضح من خلال تحليلات سترد في مواضعها .

أما الشكل الثاني فهو على العكس ، أميل إلى التجريد لاستخلاص الجوهري من التفصيلات . وهو غير التجريد العقلي أو الفلسفي ، لأنه ما يزال حميم الصلة بأرض التفصيلات الحية ، ولكنه يعرف كيف يبصر من خلالها بأكثرها جوهرية .

من أجل هذا لا تطول القصيدة من هذا الشكل ، وهي أيضاً لا تنساب نفساً واحداً ينتظمها من أولها إلى آخرها ، بل تأخذ شكل وحدات تعبيرية ،

توشك كل منها أن تكون مكتفية بذاتها . وإن لم يمنع هذا من نوع من الترابط السرى بينها .

ولا بأس هنا من التمثيل .

يقول الشاعر نصار عبد الله[1] :

الملهـــاة
أن أرسم فى العادة
بالفحم وجوه السادة
كى أمحوها بالمحاة
المأســـاة
أن أنزع عنى وجهى ، أن أنساه
ملتصقا فى ألبوم السادة والأشباه
حينئذ . . ياويلى ، لن يعرفنى صحبى
حينئذ لن يعرفنى الله .

*

حين انشطر الدرب انشطرت قدماىَ
تباعدتا وتباعدتا
تتعذب من أجل الأشلاء الأشلاءُ
فآهٍ لو كانت قدماى تواعدتا

*

(١) قصيدة « عذابات ما بين البدء والختام » — ديوان « الهجرة من الجهات الأربع » ، ٧٣ .

المأساة أم الملهاة

أن أرسم أول ما أرسم بالفرشاة

وجهى ـ فلعلى يوما قد أنساه فألقاه

المأساة أم الملهاة

فأنا بين الواحد والواحد علقنى الله .

هذه المقاطع الثلاثة تكون القصيدة فى مجموعها . وفيها يتضح اختزال الشاعر لكثير من التفصيلات ، أو لنقل – بعبارة أخرى – إنه كان فى وسعه أن يقول فى كل مقطع كلاماً كثيراً لايخرج فى جوهره عن انشطار الإنسان بين الشىء ونقيضه ، وعن ضياع حقيقته بين الضدين ، وعن موقفه المعلق بينهما . إن الملهاة واضحة ، وكذلك المأساة . ولكن عندما تضيع المعالم وتختفى الحدود بين الملهاة والمأساة يصبح الضحك معذبا والعذاب مضحكاً . أليس هذا نفسه – مرة أخرى – هو لب المأساة ؟!

وبهذا المنهج يطالعنا الشاعر عواد ناصر فى قصيدته « بطاقة حب إلى جميع أنحاء العالم »[1] . وهى من ستة مقاطع ، نقف منها – على سبيل المثال – عند المقطع الثالث . الذى يتصدره هذا العنوان : « إلى قرية فيتنامية » . يقول :

كل ما يفعله الضباط إشعال فتيل

فإذا الأرض حقول

ماؤها ألف قتيل .

هذا هو المقطع كله . الصورة فيه مختزلة إلى الحد الأدنى ، أضلاع

---

(١) مجلة الأقلام : العدد ٤ سنه ١٩٧٣ ، ص ٤٢ .

إطارها الأربعة هي الضابط والقتلى والحقول والدم . وكلام كثير بعد هذا قد اختزل ، عن جبن الضابط المعتدى على الأبرياء ، وعن وسائل الدمار الحديثة للتي يستخدمها الإنسان عن بعد ، ثم ذلك التقابل الدرامي بين وسائل التدمير والأرض التي خلقها الله لكي تكون حقول خير وعطاء ، وأخيراً دماء القتلى الأبرياء التي سالت في شعاب الأرض .

وهكذا اختزلت أشياء كثيرة في ذلك الحيز المحدود .

وواضح أن هذا المقطع من القصيدة مكتف بذاته ، وكذلك الشأن في مقاطع القصيدة الخمسة الأخرى . ولكنك حين تعود إليها ستدرك أن هناك علاقة غير منظورة تربط في سرية بينها جميعاً .

على أن العلاقة بين مقاطع القصيدة في هذا الضرب من القصائد قد تكون ملحوظة بشكل كافٍ . حين تتبع القصيدة أسلوباً تطورياً في منهج بنائها في الوقت الذى يحافظ فيه الشاعر على مبدأ التجريد والتركيز . وقصيدة الموت في عز القصيدة »[1] للشاعر خيري منصور أوضح مثال على هذا .

تقع القصيدة في ثمانية مقاطع ، ولكنها قصيرة للغاية . ويقول المقطع الأول منها :

صيّرته الطريق طريقا

مضى . . .

كان آخره أوله

ثم تأتى المقاطع التالية في حركة تصاعدية نامية مع هذا المهاجر في عالمه ، الذى توهج في عزلته وجاء يحمل النبوءة إلى الآخرين . ثم تأتى المقاطع الثلاثة الأخيرة على النحو التالى :

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٨ سنة ١٩٧٦ ، ص ١٧ .

— ٦ —

قتلوه . . .

— ٧ —

عاد من قبره
— مطرا
قبل ، فى غير موسمه
— وطنا
أوصدوا باب منفاهمُ
أنكروه

— ٨ —

إنه فى الدماءِ . . .
دمٌ
وحمائم مذبوحة فى عيون النساء .

وهكذا اختزل المقطع السادس حتى صار كلمة واحدة . هى . قتلوه وحين ننتقل إلى المقطع التالى ندرك أنه بعث بعد مقتله ، حاملا البشارة بين كفيه محتضنا الوطن بين أضلاعه ، ولكنه كذلك لم يلق إلا النكران . وفى المقطع الأخير تأتى الإدانة . إن دمه المراق قد لا يختلف عن غيره من كل الدماء ، ولكن جسده الوديع سيظل راية تستثير دموع الحسرة والندم والشعور بالذنب .

وهكذا تم عمليتا النمو والتجريد فى وقت واحد ، فإذا بالمقطع الواحد قادر على أن يقوم بذاته ، حتى وإن كان كلمة واحدة ، ولكنه يعود فيمثل حركة جديدة فى الخط الشعورى الممتد من أول القصيدة حتى آخرها .

هذا الشكل القائم على تجريد الصورة من معظم تفصيلاتها ، وبناء القصيدة من عدد من المقاطع التى تكتسب حدتها من اكتنازها ، يجعلها أشبه شيء بلوحة فنان جسور يحفر خطوطه بطرف من إصبعه تجمعت وراءه قبضة يده ، فإذا بكل خط منها يعلن عن نفسه ليقول شيئاً بعينه ، يغنى عن ثرثرة الأشكال والألوان والأضواء والظلال .

وهذا الشكل –على قلة من يستخدمونه من الشعراء سبباً– له إغراؤه ، ولكن له كذلك مزالقه .

إن تقسيم القصيدة إلى فقرات مرقمة ليس جديداً على تجربة الشعر العربى المعاصر ، ولكن الجديد هنا هو استخدام الشاعر منهج التجريد فى صياغة كل فقرة حتى يجعل منها نافذة صغيرة أو كوة تطل على عالم تمتد أبعاده بقدر ما يطيق الرائى . ومن ثم فإن هذا الإطار يخلو من أى غنائية ظاهرية ، ولا يبقى له إلا غنائية باطنية شديدة الخفاء والسرية

ومن هنا ينبغى ألا يخدعنا الشكل الظاهرى للقصيدة حين نجدها مركبة من فقرات مرقمة وقصيرة فنحسبها بالضرورة من هذا النمط ، لأن التقسيم والترقيم ليسا هما لب القضية . ويكفى أن تبرز أمامنا الغنائية الظاهرية حتى نقطع بأن القصيدة لاعلاقة لها بالنمط الذى نتحدث عنه .

وعلى سبيل المثال حين نتأمل فى قصيدة الشاعر سعدى على السند التى تحمل هذا العنوان : « تعرفين بأنك منقوشة فى الضلوع »(١) نجدها من ستة مقاطع قصيرة ، يقول المقطع الأول منها

ترنمى بذاكرتى

---

(١) الأقلام عدد ٨ سنة ١٩٧٦ ص ٢٩ .

والهوى مشرق – بتعذب دونك .
كل الأحاسيس تعرف أن المسرة تنبض فينا علانية ،
والمحبة تقوى .

فهذا المقطع لايعدو أن يكون استهلالا لقصيدة تفرض الغنائية عليها نفسها منذ البداية . إن دائرة المقطع مازالت مفتوحة ، وهى لذلك ستنفض بالضرورة إلى دوائر أخرى متشابهة ومتوازية . وهذا ما حدث انظر كيف يأتى المقطع الرابع :

يتبدد حزنى وحزنك . .
ينزح عنا ضباب ورثناه من زمن مسناريبه ،
والخطى تستظل بفىء المسرة .

فإلى هنا نجد أنفسنا مازلنا مع الشاعر فى مسرته وهو يتغنى مشاعره . وكما حدثنا فى المقطع الأول عن المحبة التى تقوى بينه وبين صاحبته يعود فى المقطع السادس والأخير ليحدثنا عن الهوى الذى يكبر :

تتشابك كفى بكفك حتى اختلاط دمانا . . .
فيهتز فينا الشروق . .
ويكبر فينا هوانا .

محال إذن أن تكون هذه القصيدة – على الرغم من مظهرها الخارجى – من ذلك النمط التجريدى الذى تمثلنا أبعاده . إن هى إلا بناء شعرى غنائى من مألوف تجربة الشعر العربى المعاصر فى مراحلها الأولى .

٢ – ب

والملاحظة الثانية التى تتعلق بشكل قصيدة السبعينيات تقف بنا عند ما يوشك أن يمثل ظاهرة واسعة الانتشار ، وأعنى بهذا ما يسمى بالتدوير فى القصيدة .

لقد عرفنا من قبل أن الأداء الفنى فى الشعر المعاصر قد استعاض بالسطر الشعرى – طال أم قصر – عن البيت ذى المصراعين فى الشعر التقليدى . وعرفنا كذلك أن السطر قد تطور إلى ما سميناه بالجملة الشعرية ، التى قد تمتد النفس بها إلى أكثر من سطر . ثم أخذت عملية التدوير فى الظهور منذ أواخر الستينيات حتى استفاضت فى السبعينيات واستهوت معظم الشعراء من كل الأجيال .

والتدوير – كما يعرفه الجميع – تمدد للجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدفقة شعورية موحدة ، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها ، فى نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة .

وعلى هذا الأساس تحول المقطع الشعرى فى القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عدداً من الأسطر الشعرية التى يقوم كل منها بذاته ممثلا بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية – تحول إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة ، تبدأ ببدايته وتنتهى بنهايته ، أو لنقل : صار المقطع كله دائرة مقفله .

على أن استخدام كلمتى الدائرة والتدوير لايقصد به الشكل الهندسى المعروف ، لأن جوهر عملية التدوير المقصودة إنما يتمثل فى استمرارية النفس الشعرى فيما يلتمس لنفسه من تحقق لغوى وإيقاعى يبلغ من خلاله مداه ، دون أن يصطدم بضرورات فى الأداء تفرض عليه التجزىء فتحول دون تدفقه وانسيابه .

وربما أوحى بفكرة التدوير فى هذا الصدد أن التجربة فى مراحلها الأولى كانت حريصة على الالتزام بنوع من توحيد القافية والروى فى نهايات مقاطع القصيدة أو فقراتها . وقد أوحى هذا الالتزام بأن كل فقرة صارت

كلها دائرة أحكم إغلاقها بقفل القافية والروى الموحدين . على أن هذا الالتزام لم يستمر

ولن أقف هنا عند نماذج من شعر الرواد القدامى الذين استهواهم هذا الشكل كذلك ، فالأصوات الجديدة لها أيضاً حقها فى البروز على خريطة الشعر المعاصر ، وإن كان من المستحيل الوقوف مع كل صوت منها .

يقول الشاعر أحمد عنتر مصطفى فى مستهل قصيدة بعنوان « ملاحظات على علاقة منتهية » (١) :

فى المدى الضائع الرحب كنت غزالا ، وكنت تدوسين عشب السهول ، وقلبى ، وكنت أناديك عبر الصقيع وعبر الهجير : « استريحى .. أنا الماء والظل روحى .. » وألهث ، تنفلتين بعيداً كما تمرق الضوء . . عيناى فى وحشة تسقطان . . وكالشهب فى جسدى تهويان .. فتمتد فى الحرائق .. تجتاح فى الهشيم .

كانت الريح تنفض أعرافها وهى تصهل ، حين جلست على حافة القمر النازف الضوء تختلسين حواراً ملولا عن الخبز والصمت والجنس .. لم تكملى .. كانت الريح تعوى ..أشرت لأكمل .. من أين أبدأ ؟ ضاع الحوار القديم .

وكل من له ألف بإيقاع البحر المتدارك ، وتفعيلته المتكررة هى (فاعلن) ، يدرك أن الكلام فى الفقرتين السابقتين يلتزم بهذا الإيقاع ، ولكنه سرعان ماينسى التفعيلة وشكلها المتكرر الرتيب حين يستدرجه الكلام عبارة فى إثر عبارة ، دون أن تكون كل عبارة بادئة مع بداية تفعيلة أو منتهية مع نهايتها . لقد تقهقر الإيقاع الحاد خلف العبارة ليكون مجرد خلفية إيقاعية للكلام ، تحس بطريقة سرية ، ولكنها لا تأخذ مكان الصدارة فى الضغط على حس المتلقى ؟

---

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٣ سنة ١٩٧٥ ، ص ٣٨

إن بداية الكلام فى كلا الفقرتين يكشف بالضرورة عن التفعيلة الأساسية . وتنتهى الجملة الأولى وتبدأ على أثرها الثانية ، ولكنها لا تبدأ مع بداية التفعيلة ، بل تبدأ مع النصف الثانى منها (علن) ، حيث تحقق جزؤها الأول (فا) فى نهاية الجملة الأولى .

وإذا أنت استقرأت الفقرتين جميعاً أدركت هذا التشابك أو الاتصال الإيقاعى فى خلفية العبارات جميعاً ، وأدركت كذلك أن كل عبارة يقتضيك النفس الطبيعى أو يقتضيك المعنى التوقف هنيهة عندها لالتقـــاط الأنفاس استئنافاً للقراءة ، لاتبدأ مع بداية تفعيلة أو تنتهى مع نهايتها قط . وهذا يدل على أنه لم يكن من الممكن أن تستقل كل عبارة منها بسطر كما هو المألوف فى القصائد التى تتخذ من السطر الشعرى وحدة بنائية . إن تدفق الإيقاع هنا فى الخلفية ، وتلاحق العبارات واتصالها معنوياً ، هما — معا — ما يعطى التدوير مبرره الفنى الأساسى .

أما القافية المذيلة (فاعلان) ، التى التزم بها الشاعر فى نهاية الفقرات ، وكذلك حرف الروى الموحد ، فليسا إلا علامتين صوتيتين بارزتين ، تعلنان فى وضـــوح نهاية الإيقاع ونهايه الدفقة الشعورية معا فى لحظة واحدة

وهكذا تحقق من خلال عملية التدوير مزية فى الشعر كان من الصعب من قبل تحققها ، وهى ألا يرتبط الجرس الصوتى للكلمات بإيقاع الوزن ، دون إلغاء لهذا الإيقاع .

وعلى هذا الأساس فإن كل تدوير تنتفى منه هذه الوظيفة حين تقوم كل عبارة فيه أو بعض هذه العبارات مستقلة إيقاعياً ومعنوياً . ومن ثم يفقد التدرير مبرره الفنى :

٢ – ج

والملاحظة الثالثة تتعلق بظاهرة لها دلالتها فى منهج الأداء الشعرى لدى شعراء السبعينيات . وتتمثل هذه الظاهرة فى تراجع عدد من الأوزان الصافية التى استخدمها شعراء الجيل السابق . كالكامل والرجز والهزج ، فضلا عن محاولات المزج بين الأوزان الصافية والمركبة ، التى لم يكتب لها أن تنمو وتتطور . لقد حصر شعراء السبعينيات أنفسهم – أوكادوا – فى وزنين اثنين هما المتقارب والمتدارك . فأكثر من ثمانين فى المائة من قصائدهم – فى تقدير غير مبالغ فيه – لايخرج عن هذين الوزنين .

والحق إن الجيل السابق قد أكثر من استخدام المتقارب ، وتفعيلته (فعولن) . كما استخدم تفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن فى صورتها المحورة إلى (فعلن) ، ولكن ربما لم يصل هذا الاستخدام إلى تلك النسبة .

والطريف أن تفعيلة المتدارك المحورة (فعلن) التى كانت مركبا ذلولا لشعراء الجيل السابق لم تعد لها الصدارة – كما كانت – فى شعر السبعينيات . لقد حدث تحول ملحوظ عن هذه التفعيلة فى صورتها المحورة إلى صورتها الأصلية الكاملة ، أى (فاعلن) .

وقد يسأل هنا سائل فيقول : وهل قمت بإحصاء ؟ وأقول : إن هذا الإحصاء ، قد يحتاج إليه شخص طارىء على هذا الشعر ، يواجهه للمرة الأولى ، أما أنا فالشعرهم أساسى من همومى ، لا تغفل عنه عينى قط . ومع ذلك ، والتماساً للموضوعية العلمية ، فقد قمت بعملية إحصاء استطلاعية ، لا فى ديوان شاعر بعينه ، حتى لا يكون لاختياره مغزى خاص ، بل فى ملف خاص بأربعة عشر شاعرا من الشباب ، نشرته مجلة الأقلام العراقية فى العدد الرابع منها فى سنة ١٩٧٧

والنتيجة تقول . إنه من بين أربع عشرة قصيدة استخدمت ثمان منها تفعيلة المتدارك الكاملة (فاعلن) ، واستخدمت ثلاث منها هذه التفعيلة محورة إلى (فعلن) ، وقصيدة واحدة استخدمت تفعيلة المتقارب (فعولن) . وواحدة مزجت بين (فاعلن) و (فعلن) و (فعولن) ، وواحدة مزجت بين (فاعلن) و (فعولن) .

وهذه النتيجة تشير بوضوح إلى أن (فاعلن) قد صارت لها الصدارة فى الاستخدام ، كما تؤكد أن أولئك الشعراء مجتمعين لم يخرجوا عن دائرة المتدارك والمتقارب .

وحين نقول « دائرة المتدارك والمتقارب » نتذكر حقيقة العلاقة الوثيقة بين هذين الوزنين ، حيث يتحول أحدهما إلى الآخر فى خلال الاستعمال بكل يسر على النحو التالى

(أ) فا / علن فا / علن فا / علن فا / علن
/ فعولن / فعولن / فعولن /

(ب) فعو / لن فعو / لن فعو / لن فعو / لن
/ فاعلن / فاعلن / فاعلن /

ولعل تداخل هذين الوزنين على هذا النحو يفسر لنا كيف نجد بعض الشعراء الشباب أنفسهم قد انتقلوا — فى خلال القصيدة الواحدة — من أحدهما إلى الآخر ، مدركين لهذا أو غير مدركين . والأمثلة على هذا لاتكاد تحصى .

ويحق لنا الآن أن نتساءل فنقول : وما مغزى هـذه الظاهرة ، أو ما تفسيرها ؟

إن هذه المسألة غاية فى الدقة والرهافة ، ويتطلب تناولها كثيراً من الحذر والتحفظ . وإذا كان لى هنا أن أتقدم بتفسير لها فإننى أقول : إن شيوع استخدام شعراء السبعينيات تفعيلة المتدارك الكاملة (فاعلن) وتخلف (فعولن) و (فعلن) ، اللتين أكثر شعراء الجيل الماضى من الاتكاء عليهما ، لايعنى مجرد رفض — كما قد يرى مراجع متسرع — لما كان أثيرا لدى الجيل السابق من الشعراء ، بل الأمر يعكس تحولا جوهرياً فى الموقف الشعرى نفسه ، أعنى موقف الشاعر من نفسه ، ومن الشعر ، ومن الآخرين .

إن شعراء العقدين السابقين للسبعينيات كانوا — لأسباب تتعلق بالواقع الاجتماعى والسياسى لتلك الحقبة — قد أدركوا أنهم البصيرة النافذة للقطاعات العريضة من الجماهير . وأن عليهم يقع عبء أن تعى هذه الجماهير واقعها بكل أبعاده ، لتسهم فى إعادة بنائه على أسس من القيم الإنسانية . ومن ثم كان الشعر حينذاك — حتى فى أشد حالاته خصوصية — يتوجه إلى الآخرين ، مزودا بكل وسائل الإثارة والتنبيه . وكان من بين هذه الوسائل المثيرة والمحركة استخدام إيقاعات تساعد على الخطابية ، لا فى صورتها الفجة التقليدية بل فى صورة مهذبة . ومن أجل ذلك أكثر أولئك الشعراء من استخدام إيقاع (فعولن) وإيقاع (فعلن) ، فهما إيقاعان جهيران لاتخطئهما الأذن ، لشدة بروزهما وحدتهما ، وظهورهما من خلال الكلام الذى ينسج على منوالها . على أن صفة الجهارة هذه لاعلاقة لها بنوعية الشعور المعبر عنه .

وعلى العكس من هذا يغلب على جيل الشعراء فى السبعينيات — لأسباب أخرى اجتماعية وسياسية - الانكفاء على الذات ، والغوص فى أعماقها وسراديبها ومتاهاتها . لقد صار الصوت يتجه إلى الداخل ، حتى عندما يتجه الشاعر بصوته ليخاطب الآخرين . إن الفرح الصرف والحزن الصرف لم يعد

لها معى ، ولذلك تسقط من معجمه كل لغة الشعارات ، وتنسحب معها كل الإيقاعات الحادة البارزة ، لتحل محلها لغة الضمير المعذب . وهنالك تبدو (فاعلن) أساساً صالحاً لإيقاع خافت النبرة ، يستخفى وراء الكلام — كما رأينا فى تحليلنا السابق — وإن ظل يشد أركانه .

وفى إيجاز أقول : الفرق بين الوضعين هو الفرق بين أن تلقى خطاباً وأن تتكلم .

وهكذا يتضح لنا أن غلبة استخدام إيقاع (فاعلن) له ارتباطه الوثيق بتحول رؤية الشاعر من الخارج إلى الداخل ، وبتحول القصيدة — نتيجة لهذا — إلى كونها حواراً بين الشاعر والأشياء ، أو بينه وبين نفسه ، بعد أن كانت رسالة أو خطاباً موجهاً إلى الآخرين .

ولأن عملية الأداء الفنى للشعر عملية تتكامل فيها عناصر هذا الأداء فإننا نستطيع أن نسجل هنا ما نلحظه من ارتباط مدهش بين منهج « التدوير » — الذى تحدثنا عنه فى الفقرة (٢ — ب) — وبين استخدام إيقاع (فاعلن) . إن بينهما اقتراناً عجيباً يطالعنا فى معظم القصائد المدورة . ولكننا — مع التأمل — ندرك أن هذا الإقتران طبيعى ؛ لأن انسيابية الكلام فى الفقرة الشعرية المدورة لا يمكن أن تأتلف مع الإيقاعات الحادة التى تعطلها . ومن ثم كان إيقاع (فاعلن) ، القادر على أن يتوارى فى خلفية الكلام ، إيقاعاً ملائماً للتدوير .

٢ — د

والملاحظة الرابعة فيما يتعلق بشكل القصيدة ومنهج الأداء الشعرى فيها تقف بنا عند تأثير بعض الفنون على هذا المنهج ، وعلى وجه التحديد فن المسرح وفن السينما والفن التشكيلى .

٢ ــ د ا

وحين نذكر فن المسرح لا نعنى هنا تأثر الشاعر بالفكرة الدرامية وسعيه نحو جعل القصيدة عملا دراميا فى صميمه ، يقوم على رصد الشىء ونقيضه ،أو على رؤية الوجه والوجه الآخر ؛ لأن هذه النزعة الدرامية ليست مزية خاصة بقصيدة السبعينيات ، بل هى قد تحققت ــ كما عرفنا فى أحد فصول هذا الكتاب ــ بشكل كاف من قبل . أما ما نقصدة فهو أن قصيدة السبعينيات قد تأثرت بتيار من تيارات التأليف المسرحى الحديث ، ما زال ممتداً حتى اليوم وله أنصاره ، ونعنى به التيار الوثائقى ، أو ما يعرف باسم « المسرح التسجيلى » . وفيه يتجه الكاتب إلى بناء عمله المسرحى على أساس من الوقائع التاريخية الثابتة ، والوثائق المؤكدة . فتكون هذه الوقائع والوثائق جسم القضية المطروحة ، وتكون فى الوقت نفسه شاهداً ودليلا . إنها تبرز فى خلال السياق فى الوقت المناسب ، على نحو ما هى مرصودة عليه من قبل ، دون تدخل من الكاتب فى إعادة صياغتها

والقصيدة غير المسرحية . ومع ذلك فقد برزت فى خلال السبعينيات بعض القصائد العربية التى استخدم فيها هذا المنهج التسجيلى ، فاقتطعت الواقعة أو الوثيقة التاريخية لكى تدخل بنصها فى بنية القصيدة ، مشكلة بهذا عنصراً أساسياً من عناصر بنيتها المعنوية . ولأن هذا النص نثرى بطبيعة الحال فقد أبقى الشاعر على لغته ، فلم يحاول أن يعيد صياغته صياغة شعرية أو ينسجه على نفس منوال القصيدة .

ونقدم هنا مثلا على هذا الضرب من الأداء .

فى قصيدة « الكواكب المهرولة صوب الجبل » للشاعر سليم بركات (١)

---

(١) ديوانه المسمى « كل داخل سيهتف لأجلى ، وكل خارج أيضاً » ــ بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢١

توظيف واضح لصيغة إخبارية تتمثل فى ذكر تاريخ الواقعة (اليوم والشهر والسنة) المحكى عنها فى صلب السياق الشعرى . وقد تكرر هذا فى القصيدة عدة مرات ، كان آخرها ما ورد فى ختام القصيدة على النحو التالى :

« أسمعك الآن ، وها نتحدث والفاصلة ـ

صوتك أو صمتك . فلنتآمر كل فى موجته وضواحيه ؛ وهيا ..

فى تاريخ ٨/١٠/١٩٧٢

كنت تتمم ، كنت أتمم ، واسمى ما زال سليم بركات » .

لكن الشاعر لم يكتف بهذا الأسلوب من التوثيق التاريخى ، بل نجده يقطع السياق الشعرى فى صلب القصيدة ليلقى إلينا بقائمة من الوقائع المؤرخة كذلك على النحو التالى :

« فى تاريخ ٢٩/٦/١٩٧١ دخل عامه الثالث عشر

فى تاريخ ٣/٩/١٩٧١ جمع حوله حشداً من الصبية

وتوجه إلى البحيرة القريبة ليتزوج بالماء .

فى تاريخ ١١/١٠/١٩٧١ دخل السراى لينذر القائمقام بأن ابن خلو قد خرج من نصيبين وأنه قادم لقتله . وفى اللحظات التالية للإنذار كان رأس القائمقام يتفتت تحت طلقتين من عيار ١٢/م . أطلقهما تابع ابن خلو الذى أوصد باب مكتبه وراءه وسار بهدوء بين أفراد الشرطة المرتجفين إلى حيث ينتظره سيده خارجاً ، وتابعا طريقهما عبر مخافر القرى المنتشرة لصق الحدود التركية »

وهكذا يبرز هذا النص الإخبارى الطويل فى صلب القصيدة لكى يلقى الضوء على الشخص الذى يحاوره الشاعر فى القصيدة كلها ويحتضنه ويفتح له قلبه .

ويتحقق هذا الأسلوب فى الأداء على نحو أكثر وعياً بخلق ما يسمى بالقصيدة التسجيلية (فى مقابل المسرحية التسجيلية) فى قصيدة « هذا الشهر حنطة » ، للشاعر يوسف الصائغ (١) : وتشغل هذه القصيدة من ديوانه أكثر من ثلاث عشرة صفحة ، تخللتها ثمانى وقائع إخبارية موزعة على المساحة الزمنية من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨ ، وبعضها أجزاء من نشرات أخبار راديو بغداد ، وهو الأغلب ، وبعضها وقائع تروى .

فى فقرة من القصيدة – على سبيل المثال – يبدأ صوت الشاعر هكذا :

بالتمر توقظينَ ،

والخبز الذى ينضج فى التنور ،

فاقسمى زادك بين جائعينِ

واغمسى . .

إن الفطور مرٌّ . .

نشرة الأخبار ..

وعلى الأثر يورد مستهل نشرة الأخبار على النحو التالى :

« صباح ١٣ تموز ، قال راديو بغداد : فخامة السعيد يعود إلى العاصمة بعد زيارة لبريطانيا استغرقت عشرة أيام ... اندماج سفارتى العراق والأردن.. : لبنان يطلب من همرشولد عقد مجلس الأمن لإنشاء قوة دولية تحول دون تسرب الأسلحة عبر الحدود . . . مجلس النواب اللبنانى يصادق على اتفاقية المساعدات الأمريكية ... وإليكم مفصل النشرة : ... »

وفى مرة أخرى تسرد واقعة التلميذ الذى حوكم بجريمة التظاهر وإحداث الشغب ، بعد أن يفضى إليها السياق الشعرى على النحو التالى :

---

(١) ديوانه المسمى « سيدة التفاحات الأربع » – بغداد ١٩٧٦ ، ص ٩٧

على دمائك .. الضحى

شعر مخضبٌ

وشهوة الزبدة فى ملامح السفير .:

أمس اتصلت وزارة الدفاع ،

اتصلت وزارة العدل ،

وقررت محكمة الجزاء فى بغداد :

« ربط المتهم . . . وهو تلميذ مفصول بكفالة ضامنه على أن يحافظ على الهدوء والسكينة . وكانت شرطة الأمن قد قدمته إلى المحكمة بعد أن أنهى محكوميته من قبل المجلس العرفى »

وعلى هذا النحو يتحرك الأداء فى كل القصيدة ، فيدخل هذا السرد النثرى للأخبار والوقائع فى نسيج الشعر ليمنح القصيدة أبعادها الواقعية ، ويعيد الحقائق عارية من كل زخرف أمام الأذهان لكى تتأمل وتتدبر ، كما هو الشأن فى المسرحية التسجيلية .

إن القصيدة التسجيلية على هذا النحو تحاول أن تخلق حواراً بين الشعر والتاريخ ، دون أن ينوب أحدهما فى شكل الآخر .

٢ ــ د ٢

والفن الثانى الذى تأثرت به قصيدة السبعينيات بشكل ملحوظ هو فن السينما . حقاً إن لكل فن من الفنون لغته الخاصة ، ومع ذلك فإن الشعر كان دائماً قادراً على أن يستوعب كثيراً من لغات الفنون الأخرى .

والفن السينمائى فن حديث ، ولكنه استطاع خلال هذا القرن أن يطور من وسائله وحرفياته . ولأن « الفيلم » مطالب بأن يحكى قصة طويلة فى حيز زمنى محدود كانت المشكلة الفنية الأولى أمام كاتب « السيناريو » هى كيف

يتغلب على عنصر الزمن . إن السرد الطولى (أى الممتد فى اتجاه واحد) غير ممكن لأن عدداً من الوقائع المهمة قد يحدث فى زمن واحد ، ويضيع مغزاها الدرامى ما لم يتابعها المشاهد فى خيوط متوازية . وهذا ما يعبر عنه باصطلاح « التزامن Simultaneité » ومن ثم عرفت حرفية السينما « القطع » المفاجئ . لاستيعاب تفصيله لها تعينها الزمانى والمكانى ، ولها أهميتها الدرامية ، فى خلال الواقعة الأساسية المسرودة .

وقد عرفت القصيد حرفية هذا الأداء واستغلته ، لأن مشكلة الزمن بالنسبة إلى الشاعر ربما كانت أكثر منها حدة بالنسبة لكاتب السيناريو . وذلك عندما يؤثر الشاعر أن يتحرك مع نفسه ومع الأشياء من خلال رؤية درامية عميقة ، لا مجرد حركة مسطحة تلامس الأشياء من ظاهرها .

ومن الغبن للحقيقة أن نقول إن شعراء السبعينيات هم الذين استكشفوا هذه الحرفية ، فهى واضحة من قبل فى أشعار السياب بخاصة ، ولدى غيره من شعراء الجيل الماضى . ولكن الحقيقة أن غلبة النزعة الدرامية على شعراء السبعينيات ، واستفاضتها فى أشعارهم ، جعلت حرفيات « المنتاج » و « القطع » المفاجىء ضرورية لديهم من أجل الإمساك بالأشياء المتزاحمة على اللحظة الزمنية الواحدة ومن ثم استفاضت هذه الحرفية فى أداء شعر السبعينيات .

ويمكننا الآن أن نتوقف — على سبيل المثال — عند قصيدة « نكهة الرعد » للشاعر قاسم حداد (١) . هذه القصيدة طويلة نسبياً ، لكنها من أولها إلى آخرها تعتمد اعتماداً أساسياً على إبراز ما يقوله الصوت الآخر غير المرئى فى اللحظة نفسها . هنالك يحدث القطع ويدخل معلماً بقوسين يضمان ما يقول .

---

(١) مجلة الأقلام عدد ١٠ سنة ١٩٧٤

فى السطور الثلاثة الأولى من القصيدة يقول الشاعر :

فجأة صار انتصاري خشبا فى النعش ، صار النعش بابْ
وتساءلتُ عن الموت ، هل الريح طريق ، والترابْ
كيف ؟ . . هذا شجر الدهشة فى ثوبىَ (هاجرت الثيابْ)

إن عبارة « هاجرت الثياب » تزاحم دعواه فى التوحد مع شجر الدهشة لأن هذا التوحد لايتم إلا إذا تخلى الشاعر عن كل الأزياء العقلية التقليدية التى اعتاد أن يتخذ منها ثياباً . ومن ثم يرد تساؤله على الفور

قلت من أين دمائى ؟

– يرد امتدادا لتوحده بشجر الدهشة .

وفى موضع آخر من القصيدة يقول

وتبادلنا حمامة
ريشها اللون الذى لاينتهى
بيتها فى آخر الصيف ، وحد السيف بيتى
اشتعلنا (كذب العراف فى القصرِ
وجاء الرعد من كوخ على ملح الخليج)
نحن فى عشق العذارى والغصون

فالسطر الأخير هنا امتداد لقوله فى بداية السطر السابق له « اشتعلنا » ، لكن قصة ذلك العراف الجاهلى كانت قد بزغت فى نفس اللحظة وفرضت نفسها على الموقف لكى تمنحه بعده الدرامى ، فحدث القطع لكى تحتل قصة هذا العراف مكانها .

وعلى هذا النحو تمضى القصيدة .

ولا شك فى أن هذه الحرفية المستعارة قد أشبعت الميل لدى الشعراء

إلى إشباع الموقف دراميا ، وإلى تكثيف الرؤية ، وعدلت بهم عن السرد المطرد فى اتجاه واحد .

٢ ـ د ٣

والفن الثالث الذى كان له تأثير – مباشر أو غير مباشر – فى منهج الأداء الشعرى لدى شعراء السبعينيات هو الفن التشكيلى .

إن نهضة الفنان التشكيلى العربى فى الحقبة الراهنة قد جعل من هموم الشاعر المعاصر الثقافية التعرف على هذا الفن فى تياراته ومدارسه المختلفة ، والتعرف على كثير من الحرفيات التى طورها الفنان التشكيلى الغربى منذ أواخر القرن الماضى حتى اليوم . وإذا كان الاتصال الوثيق بين الشاعر والفنان التشكيلى قد أكسب شاعرا مثل « جيوم أبولينير » كثيراً من الحرفيات التى وظفها فى شعره (١) فإن الشاعر العربى المعاصر قد أخذ يتأثر ببعض هذه الحرفيات ، وعلى التحديد بما يلائم منها فهمه للشعر ووظيفته وقيمته الجمالية .

إن بعض المدارس الفنية ، كالتجريدية والتكعيبية ، كان هدفه الأساسى هو التوصل إلى لغة للفن التشكيلى خاصة به ، لايمكن ترجمتها إلى أى لغة أخرى . ومن ثم أسقطوا فكرة « الموضوع » من اللوحة ، حتى يستبعدوا ترجمتها بلغة الكلام . وبهذا أصبحت اللوحة مجرد تكوين أو تشكيل يعكس ولع الفنان بلغته الخاصة : الخطوط والمساحات والألوان .

وفى ضوء هذه الحقائق يمكننا أن نفهم لماذا أصبح من الصعب فى خلال

---

(١) راجع د . ناديه كامل : الشاعر الفرنسى جيوم أبو لينر – مجله الشعر – إبريل ١٩٧٧ ، ص ١٠٨

(٢) راجع كتابنا : الفن وانسان — بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٢وما بعدها .

السبعينيات أن تستخدم العبارة التقليدية القائلة إن قصيدة ما تدور حول الموضوع الفلانى أو تتغنى بالعاطفة الفلانية . ذلك أن « الموضوع » بمفهومه القديم ، والعاطفة بدلالتها المحددة ، قد اختفيا فى الأغلب الأعم ، وصارت القصيدة — كما سبق القول — مجرد « حالة » .

وهذه الحالة نفسها لايمكن أن توصف بالحزن أو الفرح ، أو تصنف فى باب التفاؤل أو التشاؤم ، أو تنتمى إلى عالم اليأس أو الأمل . إنها فى كثير من الأحيان قد صارت تستعصى على مثل هذا التحديد .

إذن فالقصيدة المفرغة من الموضوع المحدد ، هى كاللوحة المفرغة من الموضوع ، وهى متأثرة بها .

ولكن إذا كانت أبجدية الفن التشكيلى تمكن الفنان من إفراغ لوحته من أى موضوع كلامى فكيف بالشاعر الذى تكون أبجديته بطبيعتها لغة كلامية متداولة بين الناس ؟

هنا برزت محاولة إفراغ اللغة فى القصيدة من دلالاتها المرصودة والمتداولة ، عن طريق إنشاء علاقات جديدة بين مفرداتها ، تحول دون تمثل أى دلالة تقليدية لها . فتحول — من ثم — دون تركيب أى موضوع محدد من مجموعها . وبهذا صارت القصيدة مغامرة لغوية بقدر ماهى سياحة روحية . إنها محاولة محض لعشق اللغة . والسباحة فى مياهها البريئة ، التماساً للمدهش ، والمباغت ، والمثير .

يقول الشاعر على جعفر العلاق من قصيدة بعنوان : « أى وزمان المياه »(١) :

(١) ديوانه المسمى « لاشىء يحدث ، لاشىء يجىء » ، ص ٨٣ .

على رئتى لغة متعبة
محملة بضباب السواقى ، ومملوءة
مثل حوض المآذن
شلت شبابيكها المتربة
من زمان المياه التى
جرجرت وجه أمى .
ومرت على وشمها
فرسا مرعبة .

إن كلمات الرئة والسواقى والمآذن والشبابيك والمياه والوشم والفرس ، التى وردت فى ثنايا هذا المقطع ، والتى تشير فى المعجم اللغوى المألوف إلى أعيان محددة ، قد صار من الصعب التعامل بدلالاتها المحددة مع ذلك المقطع من القصيدة ، ومن ثم يستعصى استخراج « مفهوم » محدد له . لقد وظفت هذه الكلمات توظيفاً جديداً من خلال إدخالها فى شبكة من العلاقات لايحكم نسيجها إلا رؤية أو حالة تبدو فيها الأشياء كأنها مستكشفة للمرة الأولى .

وإذا كانت هذه المغامرة اللغوية تمثل مرحلة مبكرة من السبعينيات فى حياة العلاق فإن كثيرين من شعراء الشباب قد استهوتهم اللعبة ، فاقتحموا حلبتها ، وقالوا الكثير ، واختلطت أصوات الادعاء بأصوات الأصالة ، وأصبح من واجب النقد المعاصر أن يطور من أساليبه ، وأن يلتمس المعايير الملائمة .

— ٣

وإذا كنا نحاول هنا أن نقف عند الجديد المشترك بين شعراء السبعينيات.

فإن من أبرز الظواهر التى تسترعى انتباهنا ذلك « المصطلح الشعرى» الذى يطالعنا فى معظم قصائدهم .

- ودون حصر كامل لمفردات هذا المصطلح نستطيع أن نقول إن المجموعة التالية منها تفى بغرضنا الآن . هذه المجموعة تضم المفردات التالية :

(الطقس – الموسم . وجمعها – السفر – الريح – الذاكرة – الحلم – التعرى – الشجر – العصافير – الرحيل – الهجرة – المدى – الحدود – المرفأ – الجسر – المنفى – الدوائر – المدارات – المواعيد – العلامة – الحوار – التخطى – النار – النهر . .)

وتستطيع من هذه المفردات أن تدرك أن مداراتها تلتقى وتتقاطع ؛ فالسفر والرحيل والهجرة والمنفى دائرة تتقاطع مع دائرة الريح والذاكرة والحلم والمدى والحدود والمرفأ والجسر والعلامة ، وتتقاطع دائرة الشجر والعصافير والنهر مع دائرة المواسم والمواعيد ، وتعود الريح فتدخل فى دائرة التعرى والنار والطقس ، وهكذا

إن هذا القدر المحدود من المصطلح الشعرى المتردد فى قصائد شعراء السبعينيات يشير بوضوح إلى أبعاد الأرض المشتركة بين هؤلاء الشعراء .

إنهم مسافرون أبدا(١) على جناح الحلم إلى مدن غريبة ، إلى (مدن النار)

---

(١) يتردد السفر أو مافى معناه حتى فى عناوين القصائد . راجع على سبيل المثال لا الحصر
أ – الرحيل عبر وديان الصمت – زهير غازى – مجلة الشعر ، عدد ٦ سنة ١٩٧٧
ب – السفر فى العيون المقاتلة – عصام ترشحانى – المصدر السابق .
جـ – الرحيل عن مدن الهزيمة ، الإبحار إلى مدن الفرح – راضى مهدى السعيد – ديوانه « الشوق والكلمات » ، ص ١٨٥ ، ٢٦٣ على التوالى
د – الرحيل عن باب الجابية – خليل الخورى – مجلة الأقلام ، عدد ٥ سنة ١٩٧٧

او (المدن البعيدة) أو (المدن المباحة) أو (مدن الأمس) أو (مدن الصمت) أو (المدن الغافيه) أو (مدن الفرح) أو (مدن الهزيمة) أو غير ذلك من أوصاف المدن التي ترد في قصائدهم . على أن هذه المدن جميعاً لاتمثل حقيقة خارجية بقدر ما تمثل « حالات » يكابدها الشاعر .

يقول الشاعر رعد عبد القادر في قصيدته « الغابة »(١) :

مدنى الأزمات وأحلامى الفائتة

إن حصر هذه المصطلحات وتحليلها يفيد بلاشك فى تفهم أبعاد التجربة التي ينهمك فيها شعراء السبعينيات إجمالا على ما بينهم من تفاوت . ولكننا ربما ظلمنا عطاءهم حين نحصره فى عدد – قل أو كثر – من هذه المصطلحات . ذلك أنها ليست هى الإنجاز الشعرى ، وليست هى الفتوح . إنها لاتعدو أن تشير إلى منطلقات أولئك الشعراء .

إن هذه المصطلحات سرعان ما تتجسد فى القصيدة فى سياقات متجددة دائماً ، من خلال تراكيب واستعارات بكر وطازجة ، هى الإثراء الحقيقى للشعر واللغة على السواء . وفى هذا الصدد يمكن أن يقال بحق إن جيل السبعينيات قد أثرى الشعر واللغة ثراء مكثفا لم يعرفاه من قبل فى أى عقد من الزمان أو فى أى جيل .

= هـ – محاولة الهجرة والميلاد – عبد الحميد القائد – مجلة الأقلام ، عدد ٤ سنة ١٩٧٦ .

و – الأبحار فى سنوات الحب والغربة – أحمد سويلم – ديوانه « الليل وذاكرة الأوراق » ، ص ١٦ .

ز – مهرة الحلم – محمد عفيفى مطر – مجلة الأقلام ، عدد ٧ ، ٨ سنة ١٩٧٤ .

ح – بداية للسفر – على جعفر العلاق – ديوانه « لا شىء يحدث ، لا شىء يجىء » – ص ٨١ .

ط – منعطف فى دروب الرحيل ، الرحيل نحو المستقبل – خالد البرادعى – ديوانه « الرحيل نحو المستقبل » ، ص ٧٣ ، ١٠٧ على التوالى .

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٤ سنة ٧٧ ، ص ٥٣ .

إن قراءة اثنتى عشرة قصيدة فحسب ، لاثنى عشر شاعراً ، تستطيع أن تمنحنا القدر التالى من الأبنية الإستعارية والتراكيب التصويرية :

(جثة الحلم — الرؤى المشحوذة الأطراف — الوهم المدبب — أعشب الحلم المغموس بالنار) — (الزمن المشروخ — انتحار النهار — خنجر الليل — الزمن المتكثف — ومضات الصمت — الصمت الأزرق — أفواه الأيام المهجورة — ذبابة النسيان) — (ذاكرة الأشجار — ذاكرة معشبة — الذكريات المتربة — غابة النوم) — (المكان الثلجى — الوجه الشمعى — شفاه التراب — الدروب الشتائية القاع — ترمد الجفن النجمى) — (تنفس الأعشاب — يتقد الماء عشباً — شهقة العشب — الدغل المتوهج — يكتئب العشب — شجر الدهشة — غصن الشمش — جذور الغيم) — (شهيق الماء — تعصر ماء — غصن ماء — جذع النهر — تثاؤب الأمواج — نهر ينير الجمر — بحر من اللهاث) — (لغة النـــار — عجينة من اللهب — الوهج المتعطش للماء) — (القمر النازف — الدرب المشاكس — العتبات المسمرة الظل) — (رغوة الطين — لبن الشوك — أعين الرمل) — (العطر الوحشى — فاكهة الرعد — صهوات الجراح — مزرعة البكاء — تزرع ملحاً) — (الحزن المذهب — قطعان الخوف — الدوار المبارك — للفرح الموسمى) .

ترى كم تثرى اللغة إذن من خلال عشرات من القصائد بل عشرات من الدواوين ؟!

لقد حاولنا أن نضم كل مجموعة متجانسة ونحصرها بين قوسين وإن كانت فى الأصل موزعة على عدد من القصائد . ومن التأمل فيها يتضح أن الأولى منها ترتبط بعالم الحلم والرؤى ، والثانية بالزمن ، والثالثة بالذاكرة ، والرابعة بالمكان المتجمد البليد ، والخامسة بالعشب والشجر ، والسادسة بالماء ، والسابعة بالنار ، والثامنة بعناصر حسية من الطبيعة والواقع ،

والناسعة تضايف غير واقعى بين عناصر طبيعية ، وكذلك العاشرة ، مع اختلاف طفيف بينهما ، ثم تأتى المجموعة الأخيرة مرتبطة بألوان من المشاعر . ونستطيع مع ذلك أن نعود فنردها جميعاً إلى مقولتين أساسيتين هما : الحلم والسفر .

٤ –

والآن وقد أفضى بنا تحليل المصطلح الشعرى الذى استفاض لدى شعراء السبعينيات إلى مقولتى الحلم والسفر ، نتوقف لكى نرى كيف صار الحلم والسفر محورين أساسيين تدور حولهما التجربة الشعرية وتحققها بقدر ما تتحقق فيهما .

لقد لاذ هؤلاء الشعراء بالحلم بوصفه أداة كشف لعالم ملىء بالإمكانات . وأداة لبعث الحياة والتجدد فى كل ما تسطح وجمد فى الرؤيه التقليدية . إنه طريق إلى عالم النبوءات والفتوحات .

يقول الشاعر أمجد محمد سعيد من قصيدة بعنوان : « زهرة على شجرة النبوءة »(١) .

وأغنية
فاتها النهر من زمن
مر فيها الأعادى .
فصارت رماداً
ومعصرة للحرارة .

---

(١) مجلة آفاق عربية ، عدد ٧ سنة ١٩٧٦ ، ص ٩١ .

ولكنها اليوم ،

فى قزح الحلم

واجهة للفتوح .

٥ ـ

والواقع أن كثيرين من شعراء السبعينيات ، ولا أقول جميعهم ، يمثلون تياراً سيرياليا عربياً جديداً ، يدين بالكثير لتيار السيريالية الغربية فى الثلث الأول من هذا القرن .

٥ ـ أ

لقد عولت السيريالية كثيراً على استخدام الفن أداة لارتياد المجهول واستكشاف ما يحيطه من غوامض ، سواء فى العالم الداخلى للإنسان أو فى العالم الخارجي . ومن ثم اعتدت السيريالية بفكرة « السفر » التى عول عليها من قبل بودلير ونيرفال . وقد رأوا فى السينما حينذاك وسيلة للسفر إلى عالم الغوامض ، كما كان من وسائلهم للسفر إلى هذا العالم أيضاً « الحلم » ، تلقائياً كان أو مستثاراً ، وكذلك الخلل العقلى ، وغير ذلك من محاولات تجاوز العادى والمألوف على متن ما يسمى بالكتابة العفوية (١).

ولمن شاء أن يراجع ــ على سبيل المثال ــ قصيدة الشاعر فوزى خضر ، المسماة « خيول الحلم تجرى فى الدوائر المتداخلة » ، (٢) ليدرك إلى أى مدى أسلم الشاعر نفسه لعالم الحلم .

إن هذه القصيدة بناء سريالى لحلم مفزع ، يتحول تحولات مختلفة ،

---

(١) انظر د . نادية كامل : السيريالية والشعر — مجلة الشعر ، عدد ٢ سنة ١٩٧٦ ، ١٢١ — ١٢٢

(٢) مجلة الشعر ، عدد ٣ سنة ١٩٧٦ ، ص ١٠٤

ويرتد فى كل مرة إلى بدايته فى دورات متلاحقة . وهى كذلك نموذج طيب لكثير من الظواهر التى ارتبطت بالسريالية فى الأداء العفوى ، مع انسيابية لا تتأتى إلا فى مثل حالة الوجد الصوفى المشبوب .

ولنجتزئ بقدر منها هنا . يقول :

أقطع بذراعى الأيمن ساعدى الأيسر
أرفعه فى قبضتى اليمنى . . وأشير به
« لا »

غول يتمطى فى دربى
ناباه عتيان
وأنا أقطع بذراعى الأيمن ساعدى الأيسر
أرفعه فى قبضتى اليمنى . . وأشير به :
« لا »

يسقط قلبى ما بين النابين ، يعصر ، فتروى الأنياب وتتفرع ، تطرح أكبر أفرعها جمجمة ، تطرح أصغر أفرعها أحجاراً .
أركب أعلى خيلى ،

أرحل – ما بين البلدان – الفارس والعاشق ، أسبق هدب الشمس . فتلهث ، تجرى – معها – الأشجار ورائى . . أخطف بدء اليوم ولا تلحقه – قبلى – كف ، تمتد إلى أيادى الشمس . . وتمتد إلى أيادى الأشجار .. فأضحك فى وجه الريح .. وتطرح أكبر أفرعها جمجمة ، تطرح أصغر أفرعها أشجاراً .

وبنفس الطريقة استغرق الشاعر ياسين طه حافظ فى عالم الحلم واستسلم

له ، فى قصيدته « تجربة من شتاء » (١) . ففيها كذلك تتمثل تحولات الرؤية . والسفر عن طريق الحلم ، مع محاولة للخروج من دوائر الكآبة المحيطة إلى دائرة البهجة والتفاؤل .

يقول فيها :

. . . .

الحديقة تأتى لرأسى بردانة

إن ثلجاً يغطى الزهور ، وتغرق كل الغصون

بمد من الثلج أبيض .

ضجة . خطب ، وكلام كثير يصد الزجاج عن الوجه .

ولوجهى – كما للممرات فى غابة – حجر مغلقات على النبر ،

أجراس كبت تعلق فوق الغصون . . تدلى

على الوجه أجراس صمتى .

أتباعد عن هجمة الأوجه المستقرة بالثلج

ومن صرخة فجأة فى السكون .

والشاعر نفسه يدرك ما يصنعه فى هذا الحلم أو ما يتحقق له من خلاله فصور الأشياء ما تكاد تتشكل حتى تنحل فى أشكال أخرى ، وسرعان ما يحتل أحدها مكان الآخر ، ولكنها جميعاً تضيع آخر الأمر .

أبادل بين الرؤى الأمكنة

وأخسرها كلها

هكذا الآن ،

وجهى . . والمدخنة ،

---

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٣ سنة ١٩٧٣ ، ص ٢٩

وهكذا يصبح المكان ألعوبة الخيال الجامح الطليق الذى يتيحه الاستغراق فى حالة الحلم ، فتتلاقى الصور وتتصادم وتتفتت وتنحل من جديد فى صور أخرى ماتلبث أن تتصادم . وعلى هذا النحو تصبح القصيدة رحلة فيما يشبه الكابوس الخبيث المتحور والمتحول على الدوام .

وهذا الحلم الكابوسى — إذا صح التعبير — هو بلاشك انعكاس للقلق والعذاب المستقرين فى نفس الشاعر ، ووليد الخوف الكامن فى أعماقه .

وطبيعى بعد هـــذا أن تتركب الصور فى القصيدة وتترادف على نحو مكثف لا يخضع لمنطق الوجود الخارجي ولا للعلاقات الممكنة المعقولة . وهو تراكب تنحل فيه اللغة لتدخل مفرداتها المألوفة — كما سبق أن بينا — فى نسيج عالم من العلاقات غير مألوف ، يبهر بقدر غرابته ، ويثير الدهشة بقدر جرأته .

وهكذا تتحدد وظيفته الشعر فلاتبعد كثيراً عما أدركه السيرياليون الغربيون وسعوا إلى تحقيقه . ولم يكن مفهوم « الشعر على حدود المستقبل واللامتناهى » ، الذى تصوره الشاعر أبولينير بعيداً عن تصور شعراء السبعينيات العرب .

٥ — ب

ولقد رفض شعراء السبعينيات كل مدرك عقلى بنفس الطريقة التى رفضوا بها الحقيقة الظاهرية للأشياء . وهم فى هذا مازالوا قريبين من السيرياليين ؛ إذ أن السيريالى قد أدرك « أن الخيال هو وحده الذى سيعلمه السر الأول ، ألا وهو أن ما هو موجود ليس كل الوجود ، بل إن ما هو كائن ليس كل ما يمكن أن يكون(١) » .

يقول الشاعر محمد فهمى سند من قصيدة بعنوان « تأملات فى مدينة الخطاة(٢) » :

---

(١) د. نادية كامل ، نفسه ، ص١٢٢ .

(٢) مجلة الشعر ، عدد ٢ سنة ١٩٧٦ ، ص١٣٦ .

أصبح كل ما أود أن أراه

لا أراه

وما أريد أن يكونْ

لا يكون

فهل ترى ينقذنى السيف ؟

أم الوحدة فى برج الأفول ؟

أم غنوة ترتج فى أرغول حلمنا الطويل ؟

وهم أيضاً ليسوا بعيدين عما أورده « أندريه بريتون » فى بيانه الثانى للسيريالية حيث يقول : « توجد نقطة فى الشعور لا تعرف تضادا بين الحياة والموت ، بين الحاضر والماضى ، بين الواقع والمتخيل ، بين ما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن التعبير عنه ، بين العالى والسفلى – تلك النقطة هى الخيال الذى يختلف عن العقل النفعى كما يختلف أيضاً عن الذكريات ، وإن كان يرتبط بالحلم والخواطر العفوية ، والتهكم والإغراب والدهشة التى قد تثيرها فى النفس حتى الأشياء العادية (١) » .

والشاعر نفسه يقول فى القصيدة نفسها :

وكانت المرآة ..

تلقى ظلها على حدود الضوء والعتمة ..

تدنو من عيون الحلم .

فعلى الحدود الوهمية الفاصلة بين الضدين ، والجامعة لهما فى الوقت نفسه ، يتحرك الخيال – الحلم .

٥ – ج

وقد عرفنا أيضاً أن من السيرياليين من كانوا يتخذون من حالات الجنون التى تصيبهم وسيلة لسياحاتهم الروحية الطليقة من كل قيد ، مخاصة

---

(١) د. نادية كامل : نفسه ، ص ١٢٣

قيد العقل الصارم . وكذلك أدرك الشاعر العربى إفلاس هذا العقل فى الكشف عن الحقيقة ، وأن منطق القيم نفسه قد اختل ، وأن قدراً من الجنون – على الأقل – قد أصبح ضرورياً للانسجام مع هذا العالم المجنون .

يقول الشاعر نصار عبد الله فى قصيدة بعنوان « صفحات من الأحداث المؤلمة التى ألمت بالسيد ن.ع »(١) :

لست أدرى فأنا لا أبصر العالم إلا من عيونى

وأنا أمزج عقلى بجنونى

أيها السادة عفوا

صدقونى !

٥ – د

وكما كان السيرياليون يستسلمون للحلم التلقائى كانوا أحيانا – إذا لم يواتهم على هذا النحو – يستثيرونه . هكذا كان الشاعر أبولينر يصنع إذا اقتضى الأمر(٢) ، التماساً لكل ما يثير الدهشة ويفجر الأعاجيب .

والشاعرة مى مظفر فى قصيدة لها بعنوان « قصائد صغيرة »(٣) تكشف لنا عن استثارتها للحلم الكابوسى لكى يتفجر ينبوع الكلمات فى نفسها فتقول :

أخلع عينى

أصنع منها حزنا أحمر

وأجمع من بئر القهر الكلمات

حمرا ، صفرا ، زرقاً

من أرض أتعبها الخصب رواها عرى الشمس .

---

(١) مجلة الشعر ، عدد ٢ ص ١٢٨

(٢) انظر د . سامية أسعد : جيوم أبولينير – مجلة الأقلام ، عدد ٥/٦ سنة ١٩٧٦ ، ص ٧

(٣) مجلة الأقلام ، عدد ٤ سنة ١٩٧٣ ، ص ٣٩

وكل هذه المحاولات راجعة آخر الأمر إلى الرغبة التى استبدت بكثير من شعراء السبعينيات فى مجاوزة الواقع الموصود والمألوف، والتعرى من الأزياء التى ابتذلت، وارتياد عالم للتجربة لا تخوم له، يسمح لها بالثراء والخصب والتجدد المستمر.

وهكذا يلتقى كثير من شعراء السبعينيات العرب على مساحات مشتركة من أرض السيريالية فيما يتعلق بمنطلقات التجربة الشعرية لديهم، وفى كثير من وسائل الأداء الشعرى وحرفياته. وهم فى ذلك كله يخالفون عن شعر الستينيات والخمسينيات. وإذا كان بعضهم يتعثر أحياناً فى مستهل حياته الشعرية فيقع فى بعض الأخطاء اللغوية والعروضية التى لا يقع فيها الشاعر الناضج فإن الزمن والممارسة الدءوب والانهماك الحميم فى التجربة كفيلة بأن تصل بهم إلى بر السلامة.

* * *

وبعد، فما أردنا بهذا التذييل أن نقدم دراسة تفصيلية لما أنتجه شعراء الجيل الأخير من شعر، بل كانت غايتنا ــ كما نبهنا منذ البداية ــ هى أن نتعرف على معالم التغيير العامة الأساسية التى أحدثوها فى عالم الشعر والتجربة الشعرية.. أن نرصد هذه المعالم، وأن نتفهم دوافعها ومناشئها، ونتمثل قدر الإضافة التى قدمتها. وإذا كان هذا الكتاب قد فتح ــ فى طبعتيه السابقتين فى خلال السنوات العشر السابقة ــ آفاقاً كثيرة أمام المهتمين بالشعر العربى المعاصر وأمام دارسيه، فإننا نرجو أن يكون هذا التذييل فى هذه الطبعة فاتحة لدراسات أخرى مستقصية وموسعة.